ರಚನಾವಾದ



ಡಾ. ಕೇಶವಶರ್ಮ. ಕೆ

ರಚನಾವಾದ

ಡಾ.ಕೇಶವಶರ್ಮ.ಕೆ



ಅನ್ನಪೂರ್ಣ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್

#176, 12ನೇ ಮುಖ್ಯ , ನೆಲಮಹಡಿ, ಅಗ್ರಹಾರದಾಸರಹಳ್ಳಿ

ಮಾಗಡಿ ಮುಖ್ಯ ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು -79

Email : apgroups2012@gmail.com

RACHANAVADA*(Structuralism)*
Written by
Dr.Keshvasharma.K
Proffessor Kannada Bharathi, Kuvepu University
Jnanasahydri, Shankarghatta,
Mob : 9448730611
Email: dr.keshavasharma.k@gmail.com
Published by
Annapoorna Publishing House
#176, 12th Main, Ground Floor,
Agarharadasarahalli,Magadi Main Road,
Bangalore-79
www.annapoornapublishinghouse.blogspot.com

First Print : 2014

Pages : 225 + vi

Price : 160/-

ISBN : 978-93-81410-61-5

Cover Pages : Suresh.B.k

D.T.P : Arupuda Meri

Printed at
Shree Annapoorna Publisher's & Distributor's
Bangalore Rural Dist

ಲೇಖಕರ ಮಾತು

ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನನ್ನ ರಚನೆ-ನಿರಚನೆ ಎನ್ನುಬ ಕೃತಿಯು ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾನು ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ನಿರಚನವಾದದ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದೆ. ಆಗ ಅದು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೊಸದು ಮತ್ತು ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿನ ನನ್ನ ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಮೇಟಿ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮತ್ತು ಶಿವಾನಂದ ಕೆಳಗಿನಮನಿಯವರ ಒತ್ತಾಯವೇ ಈ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳಿವು. ಆದುದರಿಂದ ವಿಷಯಗಳ ಪುನಾರವರ್ತನೆಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಕೂಡಾ. ವಿಷಯಗಳು ಹಾಗಿವೆ.ಉಳಿದಂತೆ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಲೇಖನಗಳು ಹೊಸತು. ಓದುವ ಕೆಲವರಿಗಾದರೂ ಉಪಯೋಗವಾದೀತು ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ ನನ್ನದು. ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಅನ್ನಪೂರ್ಣ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್ ನವರಿಗೂ, ಬೆರಳಚ್ಚು ಮಾಡಿದ ಅರ್ಪುಮೇರಿ, ನನ್ನ ಕುಟುಂಬವರ್ಗದವರಿಗೂ, ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ .ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿಯ ಓದುಗರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ಡಾ.ಕೇಶವಶರ್ಮ.ಕೆ

ಪರಿವಿಡಿ

1. ರಚನಾವಾದ
2. ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣವಾದ
3. ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂ
4. ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ.

ರಚನಾವಾದ

ರಚನೆ racene ರಚನಾ making, forming, fabricating, building, formation, creation, arranging, preparing. Arrangement disposition, preparation, performance, accomplishment, fabrication; dressing or decorating of the hair, embellishment, (ಬಣ್ಣ) stringing flowers or garlands (ಸನ್ದರ್ಭ, ಶ್ರನ್ಧನ, ಗುಮ್ಫಗ್ರನ್ಥನ) arrangement of troops (ವ್ಯೂಹ.) arranging at the parts lf literary composition etc. a literary production ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾದರೂ ವಚನದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ ರಚನೆವೆಟ್ -ಪೆಟ್ to be arranged in a proper manner. ರಚನೆಯು ಕೃತಕ. ಅದು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ರಚನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

Structure ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ರೀತಿಯ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. The over all principles of organization in a work of literature. Literature may be shaped by many different factors, such as 'Narrative' 'poet' repeated 'Images' 'Symbols' or motifs, logical argument. A work structure may be dependent on any of these in any combination. Indue any element of language may be used to create a sense of structure or meaningful shape or 'Pattern' in literature. To some extent 'Stucture' was a jargon word of the New critics a replacement of the word 'Form' which had been

made vague by constant reclefinition.... Examination of the relationship between a written, a writer, readers, the work of art, language and society also gives raise to a 'structure' which may impose certain condition on the nature of literature and culture (Martin Gray 1984 A dictionary of literary terms longman. York press p. 199)

ರಚನಾವಾದದ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆಯು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ತತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಸರ್ವೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು ತುಳಿಯಲು ಇದು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ. ರಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ–ಬೇರೆ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯುತ್ತೇವಷ್ಟೆ? ವಿನ್ಯಾಸ, ನಕ್ಷೆ, ಚೌಕಟ್ಟು, ಪ್ರದೇಶ, ಭೂಮಿತಿ, ಸಂವಿಧಾನ, ರೂಪುರೇಷೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಈ ಶಬ್ದಗಳು ಒಂದೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿ ಇವುಗಳಿಗಿರುವ ಅರ್ಥ ಪ್ರಭೇದಗಳು ತಮ್ಮ ಪಕ್ಷಭೇದವನ್ನು ಮರೆತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಶಬ್ದಗಳು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದು ಅದರೊಂದಿಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕೂಡಾ ಆಗುತ್ತಿವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಆನುಂಷಗಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ನೆಲೆಗಳೆಂದರೆ ಲಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು, ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ರಚನೆಯು ಈ ರೀತಿಯ ಬಿಡಿಯಾದ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಐಕತ್ಯಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಸಿಮೆಂಟ್, ಇಟ್ಟಿಗೆ, ಕಿಟಿಕಿ, ಬಾಗಿಲು ಮೊದಲಾದುವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಮನೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬಿಡಿಯಾದ ಭಾಗಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ರಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬಿಡಿ ಭಾಗಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕರಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಬಾಗಿಲಿರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಿಟಕಿಯನ್ನು ಇಡುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಬಾಗಿಲಿನ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಕಿಟಕಿ ಸಾಧ್ಯವೆ? ಈ ರೀತಿಯ ಸಹಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಐಕ್ಯತೆಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೆಡೆಗೆ ಸೇರಿ ಐಕ್ಯಗೊಂಡಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ

ಅಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಒಡಮೂಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಐಕ್ಯತೆಯು ವರ್ತುಲವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ಅದೊಂದು ಜಗತ್ತು ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಈ 'ಜಗತ್ತಿಗೆ' ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಯೋಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇಂದ್ರವೇ ಒಟ್ಟು ರಚನೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕೇಂದ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳಿವೆ.

ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಾಗ – ಕರ್ತೃಕೇಂದ್ರಿತ; ಕೃತಿಕೇಂದ್ರಿತ; ಸಮಾಜಕೇಂದ್ರಿತ; ಓದುಗಕೇಂದ್ರಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಂಬನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿದ್ದು ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. (ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಸಿ ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ).

ರಚನೆಯ ಅಥವಾ ವಿನ್ಯಾಸದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅಮೂರ್ತವಾದ ವಿಚಾರಗಳ ಮೊತ್ತದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು 'ನವ್ಯ ವಿಜ್ಞಾನ'ವೆಂದು ಅಲ್ತೂಸರ್ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. (Althusser ೧೯೬೯,೧೯೭೦) ರಚನೆ ಕೃತಕವಾದುದು. ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡುದು. ಮಾನವನ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಈ ಕೃತಕ ರಚನೆಯು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಂಶಗಳು ಮಾನವನ ಅನೇಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯು ಸಮಗ್ರತೆಯ, ಸ್ವನಿಯಂತ್ರಣದ, ಮಾನವನ ಅಭ್ಯಾಸದ; ವರ್ಗಾಂತರ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವು ಇಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿದೆ. ರಚನೆಯ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಇತಿಹಾಸವು ಇದ್ದು ಅನೇಕ ತಿರುವುಗಳನ್ನು ಅದು ದಾಟಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಈ ತಿರುವುಗಳು ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಹಾ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಶಾಬ್ಧಿಕ ಕಟ್ಟಡವೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು.

ಕೃತಿಯ ಹೊರ ರಚನೆಗೆ ಅದರ ಒಳಗಿನ ಅಂತಃಸತ್ವದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರವಿರುತ್ತದೆ. ಒಳಗಿನ ಆವರಣವು ಭಾಷೆಯಿಂದ, ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮದಿಂದ, ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನ ರೀತಿಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಇದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು 'ಸ್ವಯಂಭೂ' ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ರಚನೆಯು ಕವಿಯಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾದುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ರಚನೆಗೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯನ್ನೇ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಆಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಗೂ ಓದುಗ ವರ್ಗಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅದು ಪರಿಪೂರ್ಣವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ ಆಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅರ್ಥ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರಚನೆ' ಎಂಬಂಥ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾಕನ ಕೋಟೆ ಯ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತು ಎಂಬಂಥ ಲೇಖನಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯು ಒಂದು ಪೂರ್ಣವಾದ ಜಗತ್ತು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಕವಿಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸುವುದು, ಮತ್ತೊಂದು ಮಾದರಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ಪಂಪನ ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾಲಘಟ್ಟಕ್ಕೂ – ಪಂಪನ ಕೃತಿ ರಚನೆಯ ಮಾದರಿಗೂ ಸಂಬಂಧದ ಚರ್ಚೆಯು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ – ಮತ್ತು ಕೃತಿ ರಚನೆಯ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವುದೆಂದರೆ ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ–ಕೃತಿಯನ್ನು ಪುನರ್ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂಬ ವಾದವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೂರನೆಯ ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುವಿಗೂ ನಾವು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಇದನ್ನು ರಚನಾವಾದಿ ಚರ್ಚೆಯೆನ್ನುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ. ಈ ರೀತಿಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಎಳೆಯನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋನಲ್ಲಿಯೇ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಪ್ಲೇಟೋ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವು ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ೧. ಸರಳ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ ೨. ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ

ಕ್ರಮ ೩. ಸರಳ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಯ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರುವ ಕ್ರಮ. ಅನುಕರಣೆಯ ತೀವ್ರತೆಯು ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಸರಳ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ರಚನೆಯು ಸರಳವಾಗಿದ್ದು: ಅಂಥಾ ಯಾವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾದ ಅನುಕರಣೆಯ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು; ಪುರಾಣಗಳು; ಕವಿತೆಗಳು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಕರಣೆಯೆನ್ನುವುದು ಗಂಭೀರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಈ ರೀತಿಯ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಸರಳ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಯ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ರಚನಾ ಕ್ರಮದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಮೂರನೆಯ ಮಾದರಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಂಪನ 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ' ಕೃತಿಯು ಇದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಕೃತಿಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ನಿಂತು ಇಡಿಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿರೂಪಣೆಯು ಸರಳವಾಗಿದ್ದರೂ; ವಿವಣಾತ್ಮಕ ಮಾದರಿಯದಾಗಿದ್ದರೂ ಇಡಿಯ ರಚನೆಯ ಒಳಗೆ ಅನೇಕ ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಸುರುಳಿಗಳಿವೆ.

ಪ್ಲೇಟೋನ ಅನಂತರ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೂಡಾ 'ಪೋಯೆಟಿಕ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ (ಅಧ್ಯಾಯ ಹತ್ತು ಮತ್ತು ಹನ್ನೊಂದು) ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿನ್ಯಾಸದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂವಿಧಾನವು ಸರಳವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂವಿಧಾನದ ಒಳಗಡೆಗೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಈ ವಿಚಾರದ ಚರ್ಚೆಯು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಸರಳ ಸಂವಿಧಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ಇರುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ಸಮಗ್ರವಾಗಿದ್ದು ನಾಯಕನು ಯಾವುದರ ಅವಲಂಬನೆಯಿಲ್ಲದೆ ವಿಜಯಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕಟಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸ ಬೇರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯ ವಸ್ತುಗಳು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸರಳವಾದ ಕಥಾವಸ್ತು; ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ

ಕಥಾವಸ್ತು; ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮನೋಭಾವದ ಕಥಾವಸ್ತು; ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಕಥಾವಸ್ತು.

ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂದೇಶವಾಹಕ ದೊಡ್ಡ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಸಂದೇಶವೇ ಕ್ರಿಯೆಯ ಚಲನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮನೋಭಾವದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ಜ್ಞಾನದ ಕಡೆಗೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ದ್ವೇಷದಿಂದ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ತಿರುಗುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಬಹುದು. ಅಥವಾ ಒಳಿತು ಕೆಡುಕುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅನ್ವಷಣೆಯೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹುಡುಕಾಟವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಅದು ನಾಯಕನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳು ಕೂಡಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ಲೇಟೋನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೂಡಾ ರಚನೆಯನ್ನು ಸರಳವಾದುದು ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೇಯೇ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಒತ್ತನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖಾನಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದು ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವನು ಅದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾ, ಸರಳವಾದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಅಥವಾ ಅಯಾಚಿತವಾಗಿ ಒದಗಿ ಬರುವ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೃಷ್ಟ ಅಥವಾ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಸ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಯ ವಿಧಾನವು ಅನುಕರಣೆಯ ಮನೋಭಾವದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನಾ ಕ್ರಮವು ಅದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಇರುವ

ಸಂದರ್ಭ; ಅದರ ಅಗತ್ಯ, ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುವಿನ ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಗುಣದಿಂದ ಕೃತಿಯ ವಿಭಜನೆ ಸಾಧ್ಯ. ವಸ್ತು; ಕ್ರಿಯೆ; ಕಾಲ– ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳಿಗೆ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ ಎನ್ನುವು ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಾಗ ಅದು ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮನುಷ್ಯನ ಬಗೆಗೆ ಕರುಣೆ, ಭಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಇದನ್ನು ದುರಂತದಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ಕೃತಿಯೆಂದೋ, ಸುಖಾಂತ ಕೃತಿಯೆಂದೋ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮುಕ್ತಾಯದ ರೂಪವು ಇದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿವೆ. ಅರಸನಾದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕಾಡಲ್ಲಿ ಅಲೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಂಡತಿಯ ತಲೆಯನ್ನು ಕಡಿಯಬೇಕೆಂಬ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಿವನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗದೇ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಇಡಿಯ ಕಾವ್ಯವು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗುವುದರಿಂದ ಇಡಿಯ ಕಾವ್ಯವೇ ಸುಖಾಂತ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಶಿವನು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವುದು ಅವನ ಅದೃಷ್ಟದ ಸೂಚನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೂಡಾ ವಿವರಿಸುವುದು ಇದನ್ನೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾದದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಆತನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಅನುಕರಣೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಮತ್ತು ಆತನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗಿನ ನಿಲುವು. ಈ ಎರಡೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿರಚನೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತ್ವದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಅನುಕರಣೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಬಗೆಗಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಇಟೆಲಿಯ ವಿಕೋ (The New Science ೧೭೨೫) ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ರಚನಾವಾದದ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು 'ನವ

ವಿಜ್ಞಾನ'ವೆಂದು ಕರೆದನು. ಮಾನವ ಸಮಾಜದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪರಿಶೋಧನೆಯಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯ ಚರ್ಚೆಯು ಕೂಡಾ ಜರಗಬೇಕೆಂದು ವಿಕೋ ಬಯಸಿದ. ತನ್ನ ಚರ್ಚೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗೆಲಿಲಿಯೋ, ಬೇಕನ್, ನ್ಯೂಟನ್ ಮೊದಲಾದವರ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ವಿಕೋ ಗಮನಿಸಿದ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಈ ವಿಜ್ಞಾನಗಳು ಚರ್ಚಿಸಿದ 'ನಿಸರ್ಗದ ಜಗತ್ತು' 'ರಾಜ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ' ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಕೊಂಡ ವಿಕೋ ಭೌತ ವಿಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದ. ಭೌತವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿನ ಕೇಂದ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ.

ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿತು. 'ಭೂಮಿಯ ರಚನೆ, ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹದ ರಚನೆ; 'ನಿಸರ್ಗದ ರಚನೆ' 'ಪರಮಾಣು ರಚನೆ' ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರಚಲಿತಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ. ಸೂರ್ಯನ ಸುತ್ತ ಭೂಮಿಯ ತಿರುಗುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯ – ಭೂಮಿಯ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿರ್ವಚನಗಳಿವೆ. ಅಕ್ಷಾಂಶ ರೇಖಾಂಶದಂಥ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ದ್ಯೋತಕಗಳು. ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯಕೇಂದ್ರವೇ ಭೂಮಿಕೇಂದ್ರವೇ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ವಿಕೋ ಆದಿ ಮಾನವ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯಿಂದ, ಕನಸಿನ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಕಲೆಯು ಉಗಮವಾಯಿತು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದಿಮಾನವನ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಆತನ ಪರಿಸರದ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರವಾಗಿರಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತದ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಒಂದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಅಲಂಕಾರವಾಗಿಯೋ ಸಂಕೇತವಾಗಿಯೋ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಇದು ಬರಿ ಬೆಳಗಲ್ಲೋ ಅಣ್ಣಾ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ 'ಬೆಳಗು' ಒಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬೆಳಗೆಂಬ ದೈನಂದಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ

ಕೂಡಾ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರೋಚಕತೆಯು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಈ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯು ಪುರಾಣವಾಗಿ ಅಥವಾ ಐತಿಹ್ಯವಾಗಿಯೂ ರೂಪುತಳೆಯಬಹುದು. ಆಧುನಿಕರಾದ ನಮಗೆ ಹಿಂದಿನವರ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ಬಹಳ ತೊಡಕಿನ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನವರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕೇವಲ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಹಿಂದಿನವರು ಆಕರ್ಷಕ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಯ ನಾಜೂಕುಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಸುತ್ತಾ ಕಾವ್ಯ ಹೆಣೆಯಲಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಿಂದಿನವರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ಮೊದಲ ತಲೆಮಾರುಗಳ ಚರಿತ್ರೆ'ಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ವಿಕೋನ ವಾದ. ಈ ರೀತಿಯ ಪುರಾಣ ಅಥವಾ ಐತಿಹ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾನವರ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕೃತ ಅನುಭವಗಳು ಮಡುಗಟ್ಟಿ ನಿಂತಿವೆ. ಈ ಅನುಭವಗಳು ಸಹಜ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಎನ್ನುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲಾ ಸಮಾಜವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಕ ಸತ್ಯವೆಂದು ವಿಕೋನವಾದ. ಕಾವ್ಯವು ಯಾವತ್ತೂ ಕೇವಲ ಭೌತಿಕ ವಿವರದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡಿಲ್ಲ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಭೌತಿಕತೆಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು ಎಂದು ಆತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪುರಾಣಗಳ ರಚನೆಯು ವಿಭಿನ್ನ. ಪುರಾಣದ ಮಾದರಿಗಳು ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ದೈವಿಕ ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಐತಿಹ್ಯವೂ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಯು ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವವಾದಿಯಲ್ಲ.

ಕೇವಲ ಭೌತ ಸತ್ಯವು ಕಾವ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಅಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಕಣ್ಣು ಹೊಳೆಯುತ್ತಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಹೆಚ್ಚು ನಯ ನಾಜೂಕಿನದು ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ವರೂಪವೇ ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುವಂತಹುದು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ವಿಕೋ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೊಂದಾಣಿಸುವಂತಹದು ಎಂದೇ ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮನುಷ್ಯನು ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿಕೋ, ಇದನ್ನು 'ಪುನಾರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. '(Structuring) ಎಂದು

ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೆ ಮನುಷ್ಯನಿಂದ ಕೃತಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಸಮಾಜವು ಮತ್ತೆ ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೇ ಅದು ಪುನರ್ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಬಂಧಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಕೂಡಾ. ಮದುವೆಯಂಥಾ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ರಚಿಸುವುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ.

ವಿಕೋನ ಈ ರೀತಿಯ ಯೋಚನಾಕ್ರಮವು ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ವಿಕೋ ಖಾಯಂ ಆದ ರಚನಾ ಕ್ರಮವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಆತನ ಯೋಚನಾಕ್ರಮದ ಪರಿಪಕ್ವತೆಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳಂತೆ ವಿಕೋ ಕೂಡಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪದ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಗೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯು ಕೂಡಾ ಸಮಾಜದ ಉತ್ಪನ್ನವೆಂಬ ಈತನ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಸಸ್ಸೂರ್ (೧೯೧೫) ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿತವಾಗಿವೆ. ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯ ಕುರಿತ ನಿರ್ಧಾರವು ಅಂತರ್ಗತ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಬೇಕೆಂದು ಸಸ್ಸೂರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಕೇತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೂ ಹೊರ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ.

ಸೂಚಕ – ಸೂಚನೆ – ಸೂಚಿತ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ಸೂಚಕ (ಹೇಳುವವನು) – ಸೂಚನೆ (ಹೇಳುವ ವಿಷಯ) – ಸೂಚಿತ (ಯಾರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆಯೋ ಅವನು.) ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದು. ಬರಹಗಾರ – ಬರಹ – ಓದುಗ, ನಾಟಕಕಾರ – ನಟ – ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಭಾಷಣಕಾರ – ಭಾಷಣ – ಕೇಳುಗ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಸೂಚಿತಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸೂಚಕ – ಸೂಚಿತ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅಭ್ಯಾಸ ಮೀಸಲಾಗಿರಬೇಕು. ಭಾಷೆಯ ಸಾಂಜ್ಞಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಅದರ ಶಾಬ್ದಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುರುವುದರಿಂದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಾಂಶ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಜ್ಞೆಯೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಹಾಗೆ ಅದು ಹೇಳುವ ವಿವರದ ವಾಸ್ತವಾಂಶ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. 'ಮರ'ವೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಂಕೇತಿಕವೇ ಹೊರತು ಯಥಾವತ್ತಾದ ವಾಸ್ತವದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲ. ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಲೋಚನೆಯು ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಅದರದೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ನಿಯಮವೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ವಿಕರ್ ಶೊಲೊವಸ್ಕಿಯು ರಷ್ಯಾದ ರಚನವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಕೆಲ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟವನು. ಕಲೆಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಶೊಲೊವಸ್ಕಿಗೆ ಗೌರವವಿದೆ. ಕಲೆಯು ಆಲೋಚನೆಯ ಪ್ರತೀಕವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಆತ ಕವಿತೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮವೆಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕ್ರಮವು ದೇಶದಿಂದ ದೇಶಕ್ಕೆ ; ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯಿಂದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕವಿಗೆ ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲ್ಪನೆಯೆನ್ನುವುದು ಯಾರೊಬ್ಬರ ಸೊತ್ತು ಕೂಡಾ ಅಲ್ಲ. ಕವಿಗಳು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಕವಿಗಳು ಭಾಷೆಯ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಯ ಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಕವಿತೆಗೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಕೆಲಸವೆಂಬುದು ಗದ್ಯ ಅಥವಾ ಪದ್ಯವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೇ.

ಕವಿತೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ಪ್ರತೀಕವೆಂದರೆ ಇಂಪ್ರೆಶನ್ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಗದ್ಯ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ವರ್ತುಲದಂತೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ

ವರ್ತುಲದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆಗಳ ಗುಣವೇ ಹೀಗೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆ. ಉಪಮೆಗಳು, ಸಮತೋಲನದ ಆಕೃತಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೆತ್ತುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಷ್ಟೆ? ಈ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಕೌಶಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಅಯಾಚಿತವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ನಾವು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದೊಂದಿಗೆ ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಮೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ನಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭ್ಯಾಸವೆನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಬೀಜ ಗಣಿತವಲ್ಲ. ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಾಗ ಬೀಜ ಗಣಿತದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳವಂತಿಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು ಕೇವಲ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಅದರ ಧ್ವನಿ, ಅದರ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ; ಅದರ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಶೊಲೊವಸ್ಕಿಯ ಚರ್ಚೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಪ್‌ನ(೧೯೨೮) ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ರಚನಾವಾದಿ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿವೆ. ಪ್ರಾಪ್‌ನ 'ಮಾರ್ಫಲಜಿ ಆಫ್ ದಿ ಫೋಕ್ ಟೇಲ್' ರಾಚನಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಮೌಖಿಕ ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮವು ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಾಪ್ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, ಪಾತ್ರಗಳ ವಿವರವು ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗವಾಗಿ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಸುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಾಪ್ ಮೂವತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕತೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಆತ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಪ್ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಏಳು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ೧. ವಿರೋಧಿನಾಯಕ ೨. ದಾನಿ ೩.

ಸಹಾಯಕ ೪. ರಾಜಕುಮಾರಿ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ತಂದೆ ೫. ಸಂದೇಶವಾಹಕ ೬. ನಾಯಕ ೭.ಅಣುಕು ನಾಯಕ. ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ವಿವಿಧ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳು ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ. ಇವು ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಪನ ವಿಧಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ವಿವೇಕ ರೈ, ಅಂಬಳಿಕೆ ಹಿರಿಯಣ್ಣ;, ಹಿ.ಶಿ. ರಾಮಚಂದ್ರೇಗೌಡ;, ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ ಮುಂತಾದವರು ಪ್ರಾಪ್‌ನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಾರ್ಥ್ ಫ್ರೈ 'ಅನಾಟಮಿ ಆಫ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ' (೧೯೫೭)ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ವಾದಗಳಿವೆ. ಈತ ಪ್ರಾಗ್ರೂಪ ವಿಮರ್ಶಕನೆಂಬ ಬಿರುದಿಗೆ ಅರ್ಹನಾದವನು. ಐತಿಹ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತಾ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆತ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರ ಜಗತ್ತು ಇರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವಕ್ಕೆ ರೂಪಕದ ಅನ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಅನುಭವ ಲೋಕವಿರುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಇರುತ್ತದೆ. ನಾರ್ಥ್ ಫ್ರೈ 'ಲಘು ಅನುಕರಣೆ' 'ಮಧ್ಯಮ ಅನುಕರಣೆ' 'ಗಂಭೀರ ಅನುಕರಣೆ'ಯ ಕುರಿತಂತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಮೂರರು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ' ಕಾದಂಬರಿಯ ಮದುವೆಯ ವರ್ಣನೆಯ ಕುರಿತು ಬರೆದ ಲೇಖನವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. 'ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪಯಣ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಕುರಿತು ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಅವರು ಬರೆದ ಲೇಖನವು ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲದಾಯಕವಾದುದು. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ಪಯಣ'ವೇ ಇಡಿಯ ಕಾವ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವರು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ(ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಅವರ 'ಸ್ವರೂಪ' 'ಶಿಲ್ಪವಿನ್ಯಾಸ' 'ಆಶಯ ಆಕೃತಿ'ಯಂಥಾ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಂಕಲನಗಳು ರಚನಾವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಈ ರೀತಯ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಯು.ಆರ್.

ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಒಡಲಾಳ'ದ ಬಗೆಗಿನ ಲೇಖನವೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಲಘ; ಮಧ್ಯಮ ಗಂಭೀರ ಅನುಕರಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಪಿಯಾಜೆ ರಚನೆಯನ್ನು ಮೂರು ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ೧. ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರ ಆಲೋಚನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ೨. ರಚನೆಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಗುಣವಿರುತ್ತದೆ. ೩. ರಚನೆಗೆ ಸ್ವ ನಿಯಂತ್ರಣವಿರುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯ ಸಮಗ್ರತೆಯು ಆಂತರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯ ಘಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಅವುಗಳ ನಿಯಮಗಳು ರೂಪಿಸಿರುವ ರೂಪ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದು ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯು ಅನೇಕ ಘಟಕಗಳ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸಮಗ್ರತೆಯೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ರಚನೆಯೂ ವರ್ಗಾಂತರಗೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೊಸ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಬದಲಾಯಿ ಸುತ್ತಲೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಚ್ಚಾ ವಸ್ತುವಿನಿಂದಲೇ ಒಂದು ಹೊಸ ವಸ್ತು ತಯಾರಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಮಡಿಕೆಯಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವರ್ಗಾಂತರ (ಪರಿವರ್ತನೆ) ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹತ್ತಿಯಿಂದ ನೂಲು; ನೂಲು ನೆಯಿದು ಬಟ್ಟೆ, ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಅಂಗಿ ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಯು ಅದನ್ನು ಹೊಲಿಯುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ರಚನೆಯು ಸ್ವ-ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಕೂಡಾ. ಈ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಮೀರಿದಾಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಿರುಕು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮಯಿಕ, ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕುವೆಂಪುರವರ ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಮದುಮಗಳು' ಕಾದಂಬರಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಏಕಾಗ್ರತೆಯಿಲ್ಲ ಶಿಥಿಲತೆಯಿದೆ. 'ಅಡಿಗರ ಭೂಮಿಗೀತ'ದಲ್ಲಿ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ರಚನೆಯು ಶಿಥಿಲಗೊಂಡಿವೆ ಎನ್ನುವ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ರಚನೆಗೆ ಅದರದೇ ಸ್ವ-ನಿಯಂತ್ರಣ ಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾರುತ್ತವೆ. ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರು ಭೂಮಿಗೀತ ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸಮಗ್ರತೆಯು ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಗೋಪುರದ ಕಳಸ ನೋಡಿದಾಗ ದೇವಾಲಯದ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೀಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಅದರ ಬುಡ ಮತ್ತು ಒಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಆಂತರಿಕ ಹಾಗೂ ಒಳ ಸಂಬಂಧಗಳು ಅದರ ಒಟ್ಟು ರಚನೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ಜಡವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ಚಲನಶೀಲವಾದುದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಚನೆಯು ಒಡೆದು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ ರಚನೆಯು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಚನೆಯ ಜಡವಾಗಿ ಹೋದಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ ರಚನೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯವು ಜಡವಾದಾಗ ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹುಟ್ಟಿತು. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದ್ದಗಲಕ್ಕೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಸ್ವಯಂ ನಿಯಂತ್ರಣವು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ರೀತಿಯ ಸ್ವಯಂ ನಿಯಂತ್ರಣದ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುವುದು ತೀರಾ ಸಹಜ ಕೂಡಾ.

ಇಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯೆ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸನ ಕೆಲವು ವಾದಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಮೂಲತಃ ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ, ಭೂಗೋಳ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಕೇವಲ ಪಂಡಿತನಲ್ಲ. ಆತನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಮನೋಭಾವವು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಆತನು ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿ, ಅದನ್ನು ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶಗಳ ಬಂಧನದಿಂದ ಆತ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಆತ ನಿರಚನಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರತೀಕಗಳು ಅನ್ವಯಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ ಯೆಂಬುದು ಆತನ ವಾದ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಪ್ರತೀಕಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಪರಸ್ಪರ

ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಅಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಭಂಜನಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಇನ್ನಿತರ ವಾದಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೆ ನೇರವಾಗಿ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ವಾದಗಳನ್ನು ಮತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯ ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಗಮನಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ಇನ್ನಿತರ ಸಂಗತಿಗಳ ಜೊತೆಗಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಜೊತೆಗೆಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವಂತಿಲ್ಲ; ಅದು ಏನಿದ್ದರೂ ಎರಡನೆಯ ಹಂತ. ಅಂದರೆ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯ ಆಂತರಿಕ ರಚನಾ ಕ್ರಮವು ಅದರ ಹೊರ ರಚನೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವು ಎರಡು ಬಗೆಯದು: ಕ್ರಿಯಾ ರೂಪಿಯಾದುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ವಾಕ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು ಎರಡನೆಯ ಬಗೆ. ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಮೂರನೆಯದು; ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯು ಮಾತಿನ ರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗ ಅದರ ರೂಪವು ಮಿತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧ ಸಹಯೋಗ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಹೊರ ರಚನೆಯ ಸ್ವಾಯತ್ತ ಸ್ವರೂಪವು ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವಾಗಿದ್ದು ಇದನ್ನು ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಆತ ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದಾನೆ

ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಕೂಡಾ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಡೆಸಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅನುಸಂಧಾನವೆಂದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ. ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಆಟದಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಕೊಟ್ಟವರು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಳಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ರಚನೆ ಕೂಡಾ. ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್, ಅದರ ಘಟಕಗಳನ್ನೂ (Mytheme) ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ರಚನೆಯನ್ನು ಒಳರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ವಿನ್ಯಾಸದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಆಂತಿಕ ಸಹಯೋಗ ಮತ್ತು ರಚನೆಯ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಆತ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವ ನಿಲುವು ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ವಿನ್ಯಾಸದ ವಿವರಣೆಗೆ ಸಹಾಯವಾಗುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾರೂಪದ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿ ವಿವರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ರಚನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಿಯಾಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಅದರ ಮುಖಾಂತರವಷ್ಟೇ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ವರ್ಗಾಂತರ ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟದ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಸ್ಥಾನ ಪಲ್ಲಟದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯು ಭಾಷೆಯ ಧ್ವನಿಮಾ, ಅದರ ಬಳಕೆ ಅದು ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಮನುಷ್ಯನ ಮಿದುಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ತಾನೆ? ಆದರೂ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಗಮನವಿರುವುದು: ನೇರವಾಗಿ ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ. ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ವಾದವು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ವಿನ್ಯಾಸದ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಆತ ಈ ರೀತಿಯ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ.

'ಎ.ಜೆ.ಗ್ರೇಮಾಸ್' ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲ್ ಸೆಮಾಂಟಿಕ್ಸ್ ಕೃತಿಯನ್ನು ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ. ಪ್ರಾಪ್ ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟನಷ್ಟೆ ಈ ಮುಖಾಂತರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ; ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಪ್ರಾಪ್ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಪ್ರಾಪ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಂದರ್ಭವು ಪಾತ್ರಗಳು ವ್ಯವಹರಿಸುವ ವಿಧಾನದಿಂದ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಜನಪದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿರುವುದು. ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವೇ ಕತೆಯ ರೂಪ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯದಾಗಿ ರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಪ್‌ನ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯ ರೂಪಿಯಾದ ಪಾತ್ರ ವಿಭಜನೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತು ರೂಪಿಯಾದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಚರ್ಚೆಯು ಅತಿ ಕ್ಲಿಷ್ಟಕರವಾದುದು ಕೂಡಾ. ಇದಕ್ಕಿರುವ ಸಂಬಂಧವು ಪರಸ್ಪರ ಸಹಯೋಗ ದಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಈ ಸಹಯೋಗವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥದ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಪ್‌ನ ಈ ವಾದ

ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಮಂಜಸವಾದುದಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ; ಈ ವರ್ಗೀಕರಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಕತೆಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬರಲಾರದು.

ತಂದೆ ತಾಯಿಯರ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಿಲ್ಲದೆ ಜರುಗುವ ಪ್ರೇಮ ಕತೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸವು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ಹುಡುಗ –ವಿಷಯ + ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು (ಓದುಗ)

ಹುಡುಗಿ – ವಸ್ತು + ಕೊಡುವವನು (ಕೃತಿಗಾರ)

ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಿ: ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಕೇವಲ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಒಂದು ಕತೆಯು ನಡೆಯಬಹುದು. ಈ ಅಂಶಗಳು ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬಹುದು.

ವಿಷಯ – ನಾಯಕ

ವಸ್ತು – ನಾಯಕನ ಸಾಧನೆ

ಈ ರೀತಿಯ ಕತೆಯು ಬೇರೆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಭಗವಂತನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿದ ಎನ್ನುವ ಕತೆಯಿದೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

ಹೇಳುವವನು (ಕೊಡುವವನು)– ದೇವರು

ಕೇಳುಗ (ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು) ಮಾನವ ಸೃಷ್ಟಿ.

ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕತೆಯೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡುವ ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂವಹನದ ಕ್ರಿಯೆಯು ಯಾಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು. ಪ್ರಾಪ್ ನ ಸಮೀಕರಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಮಹತ್ತ್ವವಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಾಪ್ ನ ಸಮೀಕರಣದಲ್ಲಿ ವಿರೋಧಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ಖಳನಾಯಕ ಸ್ಥಾನವು ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರವು ಸಹಾಯಕನಾಗಿಯೂ, ದಾನಿಯಾಗಿಯೂ ವರ್ತಿಸಬಹುದು. ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಿಗ್ಗುವ ಗುಣವು ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳು ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರಾಪ್ ಹೇಳಿದ ಹಾಗಾಯಿತು.

ಪ್ರಾಪ್‌ನ ವಾದವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದುದು ಕೂಡಾ ಅಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಭಾಗೀಕರಣದ ನೀತಿಯು ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಇದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ.

ಕತೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಹೊಂದಾಣಿಸಬಹುದು ಎಂದು ಗ್ರೇಮಾಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಕಳಿಸುವವನು (ಹೇಳುವವನು) : ವಸ್ತು – ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು (ಕೇಳುವವನು)

ಸಹಾಯಕ – ವಿಷಯ – ವಿರೋಧಿ ನಾಯಕ

ಒಬ್ಬ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಕತೆಯನ್ನು ಓದಿದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದು ಕತೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಅರ್ಥವಿಸಬಹುದು:

ವಿಷಯ..............................ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ

ವಸ್ತು.................................ಜಗತ್ತು

ಕೊಡುವವನು.....................ದೇವರು

ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು..................ಮನುಷ್ಯ

ವಿರೋಧಿ...........................ಭೌತಿಕ ವಸ್ತು

ಸಹಾಯಕ.........................ಮನಸ್ಸು

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳವನು, ಕತೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ವಿಷಯ............................ಮನುಷ್ಯ

ವಸ್ತು..............................ವರ್ಗರಾಹಿತ್ಯ ಸಮಾಜ

ಕೊಡುವುದು......................ಚರಿತ್ರೆ

ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು.................ಮನುಷ್ಯ

ವಿರೋಧಿ..........................ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗ

ಸಹಾಯಕ..........................ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗ

ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ತಬರನ ಕತೆ'ಯನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು: ತಬರನ ಕತೆಯ ರಚನಾ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಓದುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಒಬ್ಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ; ಅದೃಷ್ಟದ ಮೇಲೆ ನಂಬಿಕೆಯಿಡುವವನು ಈ ಕತೆಯನ್ನು ಓದಿದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಕೆಳಕಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ:

ವಿಷಯ: ಮನುಷ್ಯನ ದುರಾದೃಷ್ಟದ ನಿರೂಪಣೆ

ವಸ್ತು: ತಬರನ ಜೀವನ – ಪಿಂಚಣಿ ಪಡೆಯುವುದು

ಕೊಡುವವನು: ಅಧಿಕಾರಿ ಅಥವಾ ದೇವರು: ಅದೃಷ್ಟ

ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು: ಮನುಷ್ಯ

ವಿರೋಧಿ: ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ

ಸಹಾಯಕ: ತಬರನ ಪಿಂಚಣಿಯ ಆಸೆ.

ಇದೇ ಕತೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸಮಾಜವಾದಿಯಾಗಲೀ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಯಾಗಲೀ ಓದಿದರೆ ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು:

ವಿಷಯ: ತಬರನ ಜೀವನದ ಕತೆ

ವಸ್ತು: ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನ (ಬಡತನ)

ಕೊಡುವುದು: ಚರಿತ್ರೆ

ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು: ಮನುಷ್ಯ

ವಿರೋಧಿ: ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಅಥವಾ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ

ಸಹಾಯಕ: ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗ

ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಈ ರೀತಿಯ ಅಂಶಗಳು ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಗ್ರೇಮಾಸನ ವಾದವು, ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ರಚನೆಗೆ ಕೊಡುವವನು ಮತ್ತು ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ಜೆರಾಲ್ಡ್ ಜೆನೆಟ್ (೧೯೩೦) ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗೆಗೆ ಮಾಡಿರುವ ಚರ್ಚೆಯು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ರಚನೆಯು ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಭಿತ್ತಿಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಜೆನೆಟ್ ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ತೆರೆದ. ಜೆನೆಟ್ ನ 'ಫ್ರೆಂಟಯರ್ಸ್ ಆಫ್ ನೆರೇಟಿವ್' ೧೯೬೬ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಕತೆಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ರೂಪಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ರೂಪಕ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನೇರ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಆದರೆ ಕಥನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯು ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿಯೂ ಬರಬಹುದು. ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷಣಗಳಾದ ಇಲ್ಲಿ 'ಈಗ' 'ನಿನ್ನೆ' 'ಈದಿನ' 'ನಾಳೆ' ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಬಳಕೆಯಾಗಲೂಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ವಿಶೇಷಣಗಳು ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದು. ಕಲೆಗಾರನೇ ನೇರವಾಗಿ ಕಥನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆ ಕಥನ ಕ್ರಮದ ರೀತಿಯು ಒಂದು ನಿಷ್ಠೆಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಅದು ಕಥನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ವಿಷಯದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಇದರ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ವಿವರಣೆಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆನಂಧರ 'ನಾನು ಕೊಂದ ಹುಡುಗಿ'. ಈ ರೀತಿಯ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಸಂದಿದೆ. ಆದರೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವುಳ್ಳ ಕಥನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನು ನೇರವಾಗಿ ಕಥನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವಿವರಣೆಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕ್ರಮ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು

ಘಟನೆಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಕಥನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವು ಇರುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಮಾತಿನ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಮುಖ್ಯ ಸೂಚನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾರು? ಎಲ್ಲಿ? ಯಾವಾಗ? ಎನ್ನುವ ಅಂಶವು ಕೃತಿಯ ಸೂಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪಠ್ಯದ ಒಳಗಡೆಗೆ ನಿಂತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ, ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂಥದ್ದು ಕೂಡಾ. ಕೃತಿಗಾರನು ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಘಟನೆಗಳು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನ ಮುಖಾಂತರ ಒಳನುಗ್ಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದು ಆನಂತರ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಪಾವಿತ್ರ್ಯ'ವು ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತವೆ ಕೂಡಾ.

ಘಟನೆಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಪಾವಿತ್ರ್ಯ' ಅದರ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅದರ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಪಾವಿತ್ರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಲ್ಲ. ಸಂವಹನವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ವಿಧಾನ, (ರೂಪ) ಅದನ್ನು ಹೆಣೆಯುವ ವಿಧಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳುಯ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಥನ ಕ್ರಮದ ಭಾಷೆಯು ಯಾವ ಕಾಲವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುಇತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಫುಕೋ 'ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಬರವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸಂವಹನವು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಲೆ, ಕಾದಂಬರಿಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರದೆ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಅಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವಾಗಿ ಕವಿತೆಯು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

'ಸ್ಟ್ರಕ್ಚುರಲಿಸಂ ಆಂಡ್ ಲಿಟರರಿ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ'. ಜೆನೆಟನ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಲೇಖನ. (೧೯೬೪ ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು.)

ಅವನ ಕೆಲ ವಾದಗಳು ಹೀಗಿವೆ: ನಮ್ಮ ಕೈಗಳಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಂದ ಹೊಸ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸಹಜ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸೂಚನೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಸಾಧ್ಯ, ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಚನೆಯ ಕ್ರಮವು ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ರಚನೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿರುವಂತಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಡೆಸುವ ಚರ್ಚೆಯು ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ನಡೆಸುವ ಚರ್ಚೆಯು ಭಾಷೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯು ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ತರಗಳಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ವಸ್ತುವೆಂದು ಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು 'ಸಂವಾದದ ಮೇಲಿನ ಸಂವಾದ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಆಧರಿತವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಮೌಲ್ಯದ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಜಗತ್ತಿನ ನೋಟ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಬೀಳುವಂತೆ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ರಿವ್ಯೂನ ಮಾದರಿಗಳೂ ಈ ರೀತಿಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಶುರುಮಾಡಿದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ದಿಕ್ಕಟ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿನ ಮಾನಸಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯು ಇಲ್ಲಿಂದ ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ 'ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಆಸಕ್ತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪತ್ಯವು ಜೀವದಿಂದ ಉಳಿಯುವುದು' ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವವರಿಂದ ಮಾತ್ರ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳ ಏಳು ಬೀಳುಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುವೆಂಬುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಅನ್ವಯದ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಜಗತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ರಚನಾ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿರಬಹುದು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಾಗ ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಬರಹಗಾರನು ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ರೀತಿ ಗುನುಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ವಿಮರ್ಶಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯು ಎದುರಿಸುವ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ತೊಡಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಸೂಚಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ, ಅದರ ರೂಪಕದ ಅರ್ಥ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಉಲ್ಲೇಖ, ಇಂಡೆಕ್ಸ್ ಕಾರ್ಡ್, ಗ್ರಂಥ ಋಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ಹರಿದು ಹಂಚಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಒಡೆದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಡೆದು ಚೂರುಗಳಾದ ಘಟಕಗಳು ಇಂಡೆಕ್ಸ್ ಕಾರ್ಡ್‌ಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕೃತಿಯೊಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅನುಕ್ರಮತೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಕೆಲಸ ವಿಮರ್ಶಕ ತನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೆ ಹೊಸ ರಚನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಆದರ್ಶೀಕೃತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಆದರ್ಶೀಕೃತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಹೊಸ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ.

ವಿಮರ್ಶಕ ಮತ್ತು ಬರಹಗಾರನ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವು ಕೇವಲ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ವಸ್ತುವಿಗೆ(ಸಾಹಿತ್ಯ) ಮಾತ್ರವೇ ಮೀಸಲು ಅಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶಕ ಯಾವಾಗಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನಂತರ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಬರಹಗಾರನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬರಹಗಾರನು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ. ವಿಮರ್ಶಕನು ಕೃತಿಯ ಸೂಚನೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈತನು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬರಹಗಾರನಿಗೆ ಸೂಚನೆಯಾಗಿರುವುದು ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಕನು ಕೃತಿಯ ಸೂಚನೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬರಹಗಾರನಿಗೆ ಸೂಚನೆಯಾಗಿರುವುದು ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಕನು ಪುಸ್ತಕಗಳ ಮುಖಾಂತರವೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಒಂದು ರಚನೆಯೊಡನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಬಂಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಶಿಸ್ತುಗಳಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಭೌತಿಕ ಸ್ವರೂಪಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುವುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗಿನ ಕೆಲಸವೆಂದು ಕರೆದರೆ ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಭಾಷೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿ, ರೂಪ, ಶಬ್ದ, ವಾಕ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ರಷ್ಯಾದ ರೂಪ ನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಚರ್ಚಿಸಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ರೂಪನಿಷ್ಠರಂತೆ ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೂಡಾ ಭಾಷಿಕ ವಲಯವನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಗೂ ಏನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ? ಲೇಖಕ ಉಳಿದವರು ಬಳಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಬೇರೆ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದಾಗಲೂ ಅದೊಂದು ಸೂಚನೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಈ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ, ಆದರ್ಶಮಯವಾಗಿರುವ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಮುಖ್ಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ರೂಪ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಸಂಬಂಧದ ಜೊತೆಗೆ ಇಟ್ಟುನ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಸುಸಂಘಟಿತವಾಗಿ, ರೂಪವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಲಯ, ಛಂದಸ್ಸು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸೂಚನೆ ಮಾತ್ರ ರೂಪನಿಷ್ಠರಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ರಚನಾ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ, ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಆಸಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ರೂಪ ನಿಷ್ಠರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯೆಂದರೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ರೂಪದ ಚರ್ಚೆ ಮಾತ್ರ. ಅದು ಹೊರಡಿಸುವ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ನಡುವಿನ ಚರ್ಚೆಯು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಒಟ್ಟಂದ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ.

ರಾಚನಿಕ ಪ್ರಮೇಯದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿ ವಸ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿಧಾನ ಮಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಹೊರನೋಟದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಿಂತಲೂ ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ನಡುವೆ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕುಬ್ ಸನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಪದ್ಯವು ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ' ಈ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ರಾಚನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನವು ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದು ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ನೆಲೆಯು ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದುದರಿಂದ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಸೇತು ಬಂಧ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ಲಿಯೊಸ್ಪೆಟ್ಜರ್ (Leospizter) ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ರಾಚನಿಕ ವಿಧಾನವು ಕೇವಲ ವಸ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲ ಇದು ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮದ ಪರಿವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಾದಿಗಳ ಕಡೆಗೆ ತುಡಿದಿದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್‌ನ 'ಥಿಮೇಟಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ' ಆಂಗ್ಲೋ ಅಮೇರಿಕಾದ' 'ನ್ಯೂಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ'. ಹೀಗೆ ಇದರ ಹಾದಿಗಳು ಅನೇಕ. ಬರಹಗಾರನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೂಡಾ ರಾಚನಿಕ ಚರ್ಚೆಯು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆತನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಕೂಡಾ. ಒಂದು ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಳ; ಕಾಲ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಇದು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ.

ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ ಅವರು ಬರೆದಿರುವ 'ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತ'ಯ ದ್ವಂದ್ವವಿನ್ಯಾಸ ಲೇಖನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವರು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕೇವಲ ಕೃತಿಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಇಟ್ಟು ನೋಡಿಲ್ಲ. ಜನ್ನನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿ : ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ ಕೂಡಾ. ಇದೇ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆರ್ಕೆ. ಮಣಿಪಾಲರ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಶಯ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ' ಕೃತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ವಿನ್ಯಾಸವು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಅರಿವಿಗೆ ಬರಬಹುದು. ಹೊರಗಿನ ಚರ್ಚೆಗಿಂತ ಇಲ್ಲಿ ಒಳಗಿನ ಚರ್ಚೆಯು ಮುಖ್ಯವಾದರೂ ಆಂತರಿಕ ವಿವೇಚನೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದ್ದು, ಸಮಗ್ರ ವಿವೇಚನೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವುದು ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ನಿಲುವಾಗಿದೆ.

ರಚನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯು ಒಳಮುಖ ಮತ್ತು ಹೊರಮುಖದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ನಡೆಯಬಹುದು. ಒಳಮುಖ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ; ಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ಹೊರ ಮುಖ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇನ್ನಿತರ ಪರಿಕರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭಿಮುಖತೆಯು ಹೊರ ಮುಖದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳುತ್ತದೆ.

ರೋಮನ್ ಯಾಕುಬ್‌ಸನ್‌ನ 'ಟು ಆಸ್ಪೆಕ್ಟ್ಸ್ ಆಫ್ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೇಜಸ್' ೧೯೫೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಭಾಷೆಯ ಸಂಕೇತವು ಎರಡು ರೀತಿಯ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಸಹಯೋಗ, ಭಾಷೆಯ ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತವು ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಕೇತದ ಸಹಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಸಂಕೇತವು ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಕೇತದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅದರದೇ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿ ರುತ್ತದೆ. ಸಹಯೋಗ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭವು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲ ಅಂಶಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಎರಡನೆಯದು ಆಯ್ಕೆ. ಪರ್ಯಾಯವಾದುದರ ಆಯ್ಕೆಯು ಒಂದರ ಬದಲಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಪರ್ಯಾಯವು ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಬರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಕೂಡಾ. ಯಾಕುಬ್ ಸನ್‌ನ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತೃತಪಡಿಸಿವೆ. ಅವನ ಚರ್ಚೆಗಳು ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ.

ಯಾಕುಬ್ ಸನ್ ಮಂಡಿಸುವ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ವಿಚಾರ – ಕಾವ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿದೆ. ಸಂವಹನದಂತೆಯೇ ಕಾವ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ೧. ಸಂದೇಶ ೨. ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ೩. ಸಂದೇಶವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ೪. ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧನ ೫. ಸಂದೇಶವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ನಿಯಮ ಸಂಹಿತೆ. ಅಂತಹ ಸಂಹಿತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂದೇಶವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಓದುಗರು, ಸಂದೇಶ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಸಂದೇಶ ಗ್ರಾಹಕರಾಗುತ್ತಾರೆ.

(ರಾಮಚಂದ್ರನ್ .ಸಿ.ಎನ್. ೧೯೮೯ ೧೦೯)

ಯಾಕುಬ್ ಸನ್‌ನ ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆಯ ನಿಲುವು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ.ಸಂದರ್ಭ

ಸಂಬೋಧಕ.....................ಸಂದೇಶ.......................ಸಂಬೋಧಿತ

ಸಂಪರ್ಕ ಸಂಹಿತೆ

ಯಾಕುಬ್ ಸನ್ ವಾದಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದಾಗಿವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಸಂಬೋಧಕ.....................ಸಂದೇಶ...................ಸಂಬೋಧಿತ

(ಲೇಖಕ).........................ಲೇಖನ....................ಓದುಗ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

೧. ಸಂದೇಶ.............ಸಾಹಿತ್ಯ

೨. ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕಳಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ.............ಲೇಖಕ

೩. ಸಂದೇಶವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ವ್ಯಕ್ತಿ...........ಓದುಗ

೪. ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧನ.............ಭಾಷೆ

೫. ಸಂದೇಶವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ನಿಯಮ ಸಂಹಿತೆ................ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಯಮ (ವ್ಯಾಕರಣ).

ಟಡೋರೊವ್‌ನ (೧೯೩೯) 'ದಿ ಟೈಪಾಲಜಿ ಆಫ್ ಡಿಟೆಕ್ಟಿವ್ ಫಿಕ್ಷನ್' ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗೆಗಿನ ಒಂದು ಲೇಖನವೊಂದಿದೆ ಅಲ್ಲಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವು ವಸ್ತುವಿನ ಮತ್ತು ಅದರ ಘಟಕಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಡಯಲ್ಟಿಕಲ್ ಸಂಘರ್ಷದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆಯೆಂದು ಆತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

೧. ಈ ರೀತಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಪತ್ತೇದಾರನಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದಾದರೂ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಘಟನೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ.
೨. ಯಾವುದೇ ಕೊಲೆಯು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಾರಣದಿಂದ ಜರುಗಬಹುದು.
ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.
೩. ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಈ ರೀತಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿಲ್ಲ.
೪. ಅಪರಾಧಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ.
ಅ) ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧಿಯು ಉಢಾಫೆಯನಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.
ಆ) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧಿಯ ಚಿತ್ರಣವು ಮುಖ್ಯವಾದುದು.
೫. ಈ ರೀತಿಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಸರಣಿಯಿರುತ್ತದೆ.
೬. ಮನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವರಣೆಗಾಗಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೇರೆ ವಿವರಗಳಿಗಾಗಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.
೭. ಬರಹಗಾರ –ಓದುಗ –ಅಪರಾಧ – ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚುವುದು ಈ ರೀತಿಯ ಸೂತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ.
೮. ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪರಿಹಾರವು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ.

ಟಡೋರೊವ್‌ನ ಈ ರೀತಿಯ ವಿವರಣೆಗಳು ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಡೇವಿಡ್ ಲಾಡ್ಜ್ (ದಿ ಮಾಡ್ಸ್ ಆಫ್ ಮಾಡರ್ನ್ ರೈಟಿಂಗ್ ೧೯೭೭) ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕವಿತೆಗಳು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕವಿತೆಗಳು ಉಪಮೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿವೆ. ವಿಶೇಷಣವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಇವು. ಈ ರೀತಿಯ ಕೃತಿಗಳು ನಮಗೆ ಶಾಕ್ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಶೇಷಣಗಳ ಗುಣದಿಂದ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಇದು ಲಾಡ್ಜ್‌ನ ಮುಖ್ಯ ವಾದವಾಗಿದೆ.

'ನಾರೀ, ನಿನ್ನ ಮಾರಿಮ್ಯಾಗ ನಗೀ, ನವಿಲು ಆಡುತಿತ್ತ'

ಕವಿತೆಯ ಸಾಲನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳು ನಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಎನ್ನುವ ವಿವರವನ್ನು ಈ ಕವಿತೆಯ ಸಾಲು ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. 'ನಗೀ ನವಿಲು' ಎನ್ನುವ ಪದಗಳು ವಿಶೇಷಣವಷ್ಟೇ

ಅಲ್ಲ, ಇದರಿಂದ ಓದುಗರಿಗೆ ಈ ಪದಪ್ರಯೋಗವು ಗಮನಸೆಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಜೊನಾಥನ್ ಕಲ್ಲರ್ 'ಸ್ಟ್ರಕ್ಚುರಲಿಸ್ಟ್ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್' (೧೯೭೫) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮಂಡಿಸುವ ಮುಖ್ಯವಾದಗಳು ಹೀಗಿವೆ: ಒಬ್ಬ ಮಾತುಗಾರನ ಭಾಷೆಯು ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ನೆಲೆಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಆತನಿಗಿರುವ ಹಿಡಿತವು ಆತನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ತಿರುಗುವಾಗ ಅಲ್ಲೊಂದು ರಚನೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರಚನೆಯು ಶಬ್ದ ರಚನೆಯಾಗಿ ಅನಂತರ ವಾಕ್ಯದ ರಚನೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರಚನೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಆಂತರಿಕ ರೂಪವು ಕೂಡಾ ಇರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಶಾಬ್ದಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಗೂ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಓದುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಕೂಡಾ ಅವಶ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಓದುವ ಕ್ರಮವು ಓದುಗನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ಕ್ರಮ ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಓದುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಡೆಸುವ ರೀತಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಖುಶಿಗಾಗಿ ಓದುವವರು ಗಂಭೀರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದ, ಅದರ ಪ್ಯಾರಾಗ್ರಾಫ್‌ಗೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗಮನಿಸಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪರಿಜ್ಞಾನವು ಕಾದಂಬರಿಯ ಓದಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೊದಲೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಓದುವ ಕ್ರಮ ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಆದರೆ ಓದುವ ಕ್ರಮದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನೋಡಿ: ಈಗ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಶಿಸ್ತಾಗಿ ಓದುವಾಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಅರ್ಥವನ್ನು

ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಭಾಷಾಜ್ಞಾನವಷ್ಟೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ಭಾಷಿಕ ಪರಿಜ್ಞಾನವು ಪೂರಕವಾದುದು ಮಾತ್ರ. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಫ್ರೆಂಚ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದಿಸಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ಅನುವಾದವು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ. ಇದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ವರ್ಗಾಂತರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡ. ಇಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಓದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೂಡಾ ಅವಶ್ಯಕವಾಗುವುದು.

ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಈ ವಾದವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಪತ್ರಿಕಾ ವರದಿಯಿಂದ; ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಯಿಂದ, ಒಂದು ಕವಿತೆಯಿಂದ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಖಾಲಿಯಾದ ಹಾಳೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕವಿತೆರಯೊಳಗೆ ಬಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಓದುವ ಕ್ರಮ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಅಲ್ಲೂ ರಾಜ್ಯವಿದೆ.

ಸರ್ಕಾರವಿದೆ.

ಗ್ರಾಮ ಪಂಚಾಯತಿಯ ಸದಸ್ಯರು.

ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಸದಸ್ಯರು ಸಂಸದರು

ಈ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬಹುದು.

ಅಲ್ಲೂ ರಾಜ್ಯವಿದೆ. ಸರ್ಕಾರವಿದೆ. ಗ್ರಾಮ ಪಂಚಾಯಿತಿ ಸದಸ್ಯರು. ಶಾಸನ ಸಭೆ ಸದಸ್ಯರು. ಸಂಸದರು.

ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಬಿಳಿಗೆರೆಯವರ 'ಕಾಕಿನಾಡದ ಬಡವರನ್ನು ಕೊಂದ ಬಿಸಿಲು' ಕವಿತೆಯದು. ಎರಡನೆಯದು ಯಾವುದೇ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದಾದ ಸಾಲುಗಳು. ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಓದುವ ಕ್ರಮಗಳು

ಭಿನ್ನವಾದಾಗ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ; ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಡೆಸುವ ರೀತಿಯು ವಿಶಿಷ್ಟ ಓದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದ ರೊಂದಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಓದು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿತ್ವವನ್ನು ಕೂಡಾ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಈ ರೀತಿಯ ಓದುಗರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಎತ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮೆಲ್ಲಾ ಸಮಯ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥರ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸುವ ಈ ರೀತಿಯ ಓದುಗರು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸದೆ ಅದರ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಕ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೆ? ಇದನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪರಿಭಾಷೆಯ ಮುಖೇನ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಚೈತನ್ಯ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ಸಹಜತೆ, ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ಅಭ್ಯಾಸ ಚೈತನ್ಯ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಏಕತ್ರ ಗುಣವನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಸಹಜತೆಯು ಸಾಃಇತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಂವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ನಿತ್ಯದ ಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಚಲನಶೀಲತೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೂಚಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಮಾನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಏನಿದ್ದರೂ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲಭೂತ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಅದರ ಕ್ರಿಯಾಗುಣಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ರಾಚನಿಕ (ವಿನ್ಯಾಸ) ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬಗೆಗೆ ಚಿಂತಿಸಿರುವ ಈ ನೆಲೆಗಳು ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ತರಗಳಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅದರ ಮೂಲ ಸ್ವಾಯತ್ತ ಘಟಕಗಳಿಗೂ ತೆರಳಬೇಕೆಂದು

ಹೆಚ್ಚಿನ ರಾಚನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಾಚನಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಇರುವ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಮೊದಲೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿರುವ ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯಗಳು ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ರಾಚನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಈ ವಸ್ತುವಿನ ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮವು ಪಾತ್ರಗಳ ಹಂಚಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆಯೆಂದೂ ಕೆಲವರು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಪ್ ಮೊದಲಾದವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಅದರ ಅಂತರಂಗದ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಪರಿಪೂರ್ಣವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯು ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಇದೆ. ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸವುಂಟಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬ ತಿಳಿವು ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರದು.

ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ರಚನೆಯ ಒಳಗಡೆ ಬರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಅನ್ವಯದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅದು ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಬಂಗಾರ ಬಣ್ಣದ ತಲೆಗೂದಲಿನ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ವರ್ಣನೆಯು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕವಿತೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆಯೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಅದು ಅಪ್ಯಾಯ ಮಾನವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ ಅಂದರೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಚರ್ಚೆಯು ಕೇವಲ ಕವಿತೆಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ತನ್ಮಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಕಟ್ಟಡಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತಿನ ಜೊತೆಗೆ ಇದು ಚರ್ಚೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ವಿವರಣೆಗೆ ಮಹತ್ತ್ವವಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕವಿತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವನ್ನು ಸ್ಥಳಾಂತರಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆಶಯವು ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಒಂದು ರಚನೆಯ ಕ್ರಮವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಶಯವನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶೊಲೊವಸ್ಕಿಯ ವಾದವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಾದವು ಸರಿಯಾದುದು. ಆದರೆ ಈ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಧ್ವನಿಯು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾರದು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತಿಸುವುದಾದರೆ ಕವಿತೆಯ ಒಳಗೆ ಬರುವ ಅರ್ಥವು ಕೂಡಾ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉತ್ಪಾದನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ನಾರ್ಥ ಫ್ರೈಯಂತೂ ತನ್ನ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಗೊಳಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಗ್ರೂಪದ ನೆಲೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ನಿಲುವು ಉದಾತ್ತವಾದ ಒಂದು ಪರಿಭಾವನೆ ಮಾತ್ರ ಪುರಾಣಗಳ ನಾಯಕರನ್ನು ಘನ ಅನುಕರಣೆಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ಫ್ರೈಯು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಉದಾತ್ತತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಫ್ರೈಯು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮರೆತ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ. ಪುರಾಣದ ನಾಯಕರನ್ನು ಘನ ಅನುಕರಣೆಯ (High mimetic) ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಕೃತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್, ಯಯಾತಿ ಪುರವಿನ ಸಂಬಂಧದ ಚರ್ಚೆಯು ಕೇವಲ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕಸರತ್ತಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಅಂಶವಲ್ಲವೆ.

ರಾಚನಿಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೇಲೆ ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನದ ತೀವ್ರವಾದ ಪ್ರಭಾವವುಂಟಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ರಚನೆಯ ಅಧ್ಯಯನವು ಅರ್ಥದ ಸಹಯೋಗದ ಜೊತೆಗೆ ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೆಂದು ಇದು ನಂಬಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಸಾಃಇತ್ಯವು ಕೃತಕವಾಗಿ ರಚಿತವಾದುದು ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಕೃತಕ ರಚನೆಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ.

ರಚನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವ ರಚನಾ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಒಂದು ಮಿತಿಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ವಿಕೋ 'ಪುನಾ ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಚನಾ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ವಿಕೋನ ವಿವೇಚನೆಯು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕೃತಕ ನಿರ್ಮಾಣದ ಬಗೆಗಿನ ಈತನ ಚರ್ಚೆಯು ಕೂಡಾ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ರಚನೆಯನ್ನು ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರವು ಒಂದು ಶಿಸ್ತೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದೆ. ಈ ಶಿಸ್ತು ಕೂಡಾ ಕೇವಲ ಸಂವಾದಿಯಾದುದು. ರಚನಾ ಕ್ರಮದ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಬರಹಗಾರನ ಮುಖಾಂತರ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ಓದುಗನ ಮುಖಾಂತರ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ಓದುಗನ ಮುಖಾಂತರ ರಚನಾ ಕ್ರಮದ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಬಹುತೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ರಚನಾ ಕ್ರಮದ ಶಿಸ್ತು ಕೇವಲ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಅದರ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಪ್ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರಾಪ್‌ನ ನಿಲುವಂತೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾದುದು. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ; ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸರಳ ಹಾದಿಯ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದುಕಥನ ಕ್ರಮವನ್ನು ತೀರಾ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ದಾರಿಯಿದು.

ಇಷ್ಟು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿದ್ದರೂ ವಿನ್ಯಾಸ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಾಧನೆಯೂ ಕೂಡಾ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಪಾವಿತ್ರ್ಯ ತುಂಬಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೂ ಪ್ರತಿಭೆಗೂ ಗಾಢ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದವರಿಗಂತೂ ಇದು ನುಂಗಲಾರದ ತುತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿತು.

ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು 'ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು' ಅಥವಾ 'ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣವಾದುದು' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಅರ್ಥವಿಷ್ಟೆ: ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪದ್ಧತಿಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ಸಂಭವಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಅರ್ಥವು ಕೂಡಾ ಕೇವಲ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಬರಹದ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೇಲೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಒಂದು ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವುದು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ದೆಸೆಯಿಂದ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವೇನಿಲ್ಲ. ಶಬ್ದವೆನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಸೂಚನೆ. ಶಬ್ದದ ಮೇಲೆ ಕವಿಗೆ ಇರುವ ಹಿಡಿತವು ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಕವಿಯು ಶಬ್ದದ ಜಾಲವನ್ನು ಹೆಣೆಯುವ ರೀತಿಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ರಚನಾ ಕ್ರಮದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಮೊದಲೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಗೂ ದೊರೆಯುವ ಮನ್ನಣೆಯು ಇದರಿಂದ ತಪ್ಪಿ ಹೋಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಸಾಕಾಗಲಾರದು. ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ದಿವ್ಯಂಪಿಡಿವಂತೆ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥಗ್ರಹಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ತಪಾಸಣೆಯೂ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಕವಿಯನ್ನು ಹಿಂದಿಟ್ಟು ಕೂಡಾ ಈ ತರಹದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ಓದುಗನಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ರಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶಬ್ದವೊಂದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಅರ್ಥ ಬರಲು ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ನಡೆಸಿದ ಓದು ಮಾತ್ರ ಸಹಾಯ ಮಾಡಬಹುದು.

ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮರಳುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕೊಡುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಅನುಭವವನ್ನು ಅವರು ಗೌರವದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶಕರ ಈ ಬಗೆಯ ಧೋರಣೆಯು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ಒಂದು ರಚನಾ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದು ರಚನಾ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಇರುವ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ವಿಶ್ವತತ್ತ್ವದ ಕಡೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಫ್ರೈಯಂಥವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ವಿನ್ಯಾಸ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಅಭಿಚಿಂತನೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಚನಾ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರವು ರಚನೆಯನ್ನು 'ಕಟ್ಟಲಾದ' 'ಕೃತಕ' ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚಿಂತಿಸಿದಂತಿದೆ. ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಂತರೆ ಈ ಪದಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿರೋಧಿಗಳು ಕೂಡಾ ಆಗಿವೆ. ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ರಚನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಈ ರೀತಿಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಶುರುವಾಗುತ್ತವೆ.

ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಚರಿತ್ರೆ ಬಗೆಗೆ ಮಾತುಗಳು ಬಂದಾಗ ಚಡಪಡಿಸಲು ಶುರುಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗ ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು 'ಪಠ್ಯ' 'ಸಾಕ್ಷ್ಯ' ಆಧಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾತುಗಳೊಂದಿಗೆ ಜಾರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಸತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಆಕರ್ಷಕ ವಾದಗಳನ್ನು ಮುಂದೊಡ್ಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಬಹಳ ಬೇಗ ಎಲ್ಲರನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ ಕೂಡಾ.

ಈ ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ತನ್ನ ವಾದಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಕೂಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕರಿಗೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ನಂಟಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ವಾದವು ತನ್ನ ಎದುರಿನ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಒಂದು ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಚೂರು ಚೂರು ಮಾಡಿ ಒಳಗಿನ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೇಗೆ ತಯಾರಿಸಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ರಚನಾ ಕ್ರಮವು ಹೇಗಿದೆಯೆಂದು ವಿವರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಇದರ ಆಸಕ್ತಿಯು ಅಂತಸ್ಥಗೊಂಡಿದೆ. ಇರುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಿಡಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ರೀತಿಯು ಈ ತರಹದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಹುತೇಕ ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕೇಂದ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ 'ರಚನೆಯ ಕೇಂದ್ರ' ಎನ್ನುವ ಗೃಹೀತ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ರಚನೆಯ

ಕೇಂದ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂತಹುದು. ರಚನೆಯ ಕೇಂದ್ರವಿರುವುದು ಬರಹಗಾರನಲ್ಲಿಯೇ ಅಥವಾ ಓದುಗನಲ್ಲಿಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಈಗ ವಾಗ್ವಾದದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ರಚನೆಯ ಕೇಂದ್ರವಿರುವುದು ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವಿಗೆ ತಲುಪಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹೊಂದಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಚನೆಯ ಕೇಂದ್ರದ ಬಗೆಗಿನ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಬಹುದು. ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಕಾರ ಸದಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಭೂ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಈ ವಾದಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ಓದುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೇಂದ್ರದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಳ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೂ ಒಂದೊಂದು ಕೇಂದ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆಯೆಂದು ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹು ಕೇಂದ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜವಾದಿ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಸಮಾಜ, ಬರಹಗಾರ ಮತ್ತು ಕೃತಿಕಾರನ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಕಾರನು ಒಂದು ಸಮಾಜವನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಈ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ನಂಬಿಕೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಕೆಲ ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ರಚನೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಪುರಾಣಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಸಾಮಾಜಿಕ ದ್ವಂದ್ವದಿಂದ ಇವುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಿರುವುದು ಚಿಂತನಾರ್ಹ.

ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಲೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸ ಶಾಸ್ತ್ರವು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದೆ. ಈ ವಿಜ್ಞಾನವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಸ್ತುವಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಅದು ಹೇಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ

ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಷ್ಟೇ ಈ ಚರ್ಚೆಗೆ ಮೂಲ ಸೂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ 'ಓದುಗ'ನನ್ನ ಹೊರತುಪಡಿಸಿರುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲ ಅಂಶಗಳಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಒಂದು ಜೀವಂತ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸಿರುವ ರಚನಾ ಶಾಸ್ತ್ರವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗಣಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ರಚನಾ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅಮಾನವೀಯ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ವಿನ್ಯಾಸ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ತನಗೆ ಅದು ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ವರ್ತಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಯಾಕುಬ್‌ಸನ್‌ನಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಎತ್ತುವ ಚರ್ಚೆಯನ್ನುಯ ನೋಡಿದರಂತೂ ಈ ನೆಲೆಗಳ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು ಎನ್ನುವ ವಾದವೇ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅರ್ಥಹೀನ. ಕಾವ್ಯಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸೂಚಕನಿಗೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಂತೆ ಮಂಡಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಹಂಕಾರದ ಪ್ರತೀಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂಬ ನೆಲೆಯಿಂದ ಈ ರೀತಿಯ ಚಿಮತನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಒಂದು ಭಾಷೆ ಅಷ್ಟೆ ಯಾಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವರು ಕಾವ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ಸಂವಹನದ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಇವರದು. ಭಾಷೆಯು ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದಾಗ ಉಳಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ.

ರಚನಾವಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿತು ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಒಂಟಿತನದಲ್ಲಿ ನರಳಿತು. ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯ ಫಲವಿದು. ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಈ ಕಾರಣಗಳಿಗಾ ಗಿಯೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ, ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರಚನಾವಾದಿ ಅಥವಾ ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಪಂಥಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ'ಯ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗಳು ಬಂದಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾವು ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಮೂಲಭೂತವಾದ ರಚನಾಚವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದೋ, ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದೋ ಕರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿರುವ ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ನಿರ್ವಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ.

ಈ ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಕುರಿತ ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿವೆ:-

೧. ಕವಿಯ ಮುಖಾಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವುದು.
೨. ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಗ್ರಹಿಸುವುದು.
೩. ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು.
೪. ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುಗರ ಮುಖಾಂತರ ಗ್ರಹಿಸುವುದು.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳು ಬಹಳ ಸುಲಭವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿಂದೆ ಮಂಡಿಸಿರುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರವು 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ'ಯನ್ನು ತನ್ನ ವಾಗ್ವಾದದ ಮೂಲ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆಯಾದರೂ ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯ ಹಾದಿಯು ನಂತರದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಯ ದಿಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯತೊಡಗಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವ ಮತ್ತು ಇರಬಹುದಾದ ಸಾಧನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈ ಕುರಿತು ಚಿಂತನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರ ಭಾಗ ವಾಗಿಯೇ ಬರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ.ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ' ಎಂದರೇನು? ಎಂಬ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.'ಸಾಹಿತ್ಯ

ರಚನೆ'ಯು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕುತೂಹಲದಾಯಕವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವಾಗ ಅಥವಾ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವಾಗ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಆಕರಗಳು ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ದೊರೆತಿವೆ, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ದೊರೆತ ಮೂಲಭೂತ ಪರಿಕರ.ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದಿಂದಾಗಿ ದೊರೆತ ಪಶ್ಚಿಮದ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳ ಮಾದರಿಗಳು.ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯ ಕುರಿತಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಧಾನ ಧಾರೆಗಳಿವೆ: ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದ ಸಂಜನಿತವಾಗುವಂಥದ್ದು, ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಗೂ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಶೇಷ; ಪ್ರತ್ಯುತ್ಪನ್ನಮತಿತ್ವ; ರಸಾವೇಶ ಮುಂತಾದುಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯ ಧಾರೆ: ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಧ್ವನಿ: ಈ ರೀತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಶ. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರೀತಿ: ಅಲಂಕಾರ: ಔಚಿತ್ಯ: ಧ್ವನಿಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಗಿ ಬಂದವು. ಈ ಮಾದರಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ವಿಶೇಷ ಅಂಶಗಳೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾದ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ವಾದ ರಾಚನಿಕ ಸಿದ್ದತೆಯಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ರೀತಿಯ ಪಂಥಗಳು ನಂಬುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ.'ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕನಾಗುವುದು ಒಬ್ಬನ ಕೆಲಸ ಮಾತ್ರವೂ ಅಲ್ಲ; ಅವನ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸಾಧ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಬುದ್ಧಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಇರಬೇಕು. ಕವಿಯ ಆವೇಶವು ಅವನ ಬುದ್ಧಿರೇಖೆಗಳನ್ನು ಸರಿಸುವುದು. ಅವನ ಬುದ್ಧಿ ರಾಗಗಳು ಜನಾಂಗದ ಬುದ್ಧಿ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇರುವುದು. ಆನಾಂಗ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನಬು ವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಹಾಗೆಲ್ಲಾ ಅದು ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದು ಉಪನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (೧೯೨೪) ಉತ್ತಮ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಕವಿಯ ಆವೇಶದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಇರುವ ಕಲ್ಪನೆಯು ಶಕ್ತಿಯೂ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದರೆ ಉತ್ತಮ ರಚನೆಗೂ

ಬರಹಗಾರನಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ್ಗತ ಸಂಬಂಧ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರು, 'ವಿಮರ್ಶೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ' (ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕಾರ್ಯ ಲೇಖನ) ಅವರು ಇಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ'ಯ ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅದು ಅನನ್ಯವಲ್ಲ.'ವಿಷಯದ ಮಾಹಿತಿ, ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಗಲ್ಭತೆ, ಅಮೋಘವಾದ ಸರಣಿ. ಪ್ರಯೋಗಗಳ ತೀಕ್ಷ್ಣವೇದಿತ್ವ, ಶಬ್ದಯೋಜನೆಯ ಸಮರ್ಪಕತೆ, ಪದಲಾಲಿತ್ಯ. ಅಂತಃಕರಣ ವಿಧಿ ಮುಂತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮುಚ್ಚಯದಿಂದ ತತ್ವಮಯವಾಗಿಯೂ, ರಸಮಯವಾಗಿಯೂ, ತೇಜೋಮಯವಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಬಲ್ಲವನಾದ ಸರಸ್ವತೀ ಮಾನಸ ಪುತ್ರನ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಮಾಡಿದ ನಿಯಮಗಳು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಕಟ್ಟಲಾರವು' ಎಂದು ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ೧೯೬೪ಳ ಉಲ್ಲೇಖ ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪು. ೨೩೬) ವಿಷಯ; ವಿಚಾರ; ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ; ಶಬ್ದಯೋಜನೆಯ ಸಮರ್ಪಕತೆ; ಪದಲಾಲಿತ್ಯ, ಅಂತಃಕರಣವಿಧಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯು ಕ್ರಮದ ಬಗೆಗಿನ ಚಿಂತನೆಗಳಿವೆ. ಕೆರೂರರ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಮೂಲಿಯಾದ ನಿಯಮಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನಾಕ್ರಮಗಳಲ್ಲ. ಅವರು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ನಾವು ಹೇಳಲಿಚ್ಛಿಸಿರುವ ಸಂಗತಿಯ ಜ್ಞಾನವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಿರಬೇಕು. ಕೇಳುವವನ ಗ್ರಾಹಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನರಿತು ಉಚಿತವಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನಾರಿಸಿ ಹೇಳುವ ಜಾಣತನವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕೇಳುವವನಿಗೆ ನಮ್ಮ ಭಾವವು ತಿಳಿಯಲಾರದು'. (ಅದೇ) ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತವಾದ ಪರಿಜ್ಞಾನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಲೇಖಕನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದು ಕೆರೂರರ ವಾದ.ಬರಹಗಾರನ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂರಚನೆಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಅಂಶವು ಕೆರೂರರ ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮದ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥವು ಸಾಕಾರಗೊಳ್ಳುವುದು ಕೇಳುವವನ ಗ್ರಾಹಕ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ. ಬರಹಗಾರನ ಗ್ರಹಿಕೆ: ಜ್ಞಾನ: ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಗ್ರಾಹಕನ ಶಕ್ತಿಯು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಧಿಸುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನವೋದಯ ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಕ್ರಮದ ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯಿದೆ. ಇದು ರಚನಾ

ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕುರಿತು ಒಂದು ಪ್ರಾಸ್ತವಿಕ ಮಾತು ಎಂದು ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು.ಮಾಸ್ತಿಯುವರ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು: 'ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಭಾವ; ಭಾವದಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಇದು ನಿರ್ಮಾಣದ ವಿನ್ಯಾಸ. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಭಾವ, ಭಾವದಿಂದ ಸಂಗತಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ಅದು ಕಾವ್ಯ ಅನುಭವದ ವಿನ್ಯಾಸ' (ಪ್ರಸಂಗ: ೩. ೧೯೬೫. ಪು. ೪೧) ಇಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಹೇಳುವ ವಿನ್ಯಾಸದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ರಚನಾವಾದಿ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುವಾಗ 'ರಾಗಸ್ಫೂರ್ತಿ' ಆವೇಶ ಮುಂತಾದ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಮಾಸ್ತಿಯವರು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಭಾವ ಉದಯಿಸಿ, ಅದರ ಮುಖಾಂತರ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ, ಭಾವಕ್ಕೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎನ್ನುವ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಅವರು ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೂ. ಹೊಸ ಮಾದರಿಯು ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಕರೆಂದರೆ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ 'ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಆಕರವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಚಿಂತನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ಇವರ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಎರಡು ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಚಿಂತನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅಂಥ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಹೊರಟ ಪ್ರವರ್ತಕನ ನಿಲುವು'. ಎಂದು ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಒಂದೆಡೆಗೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಶ್ರೀನಿಧಿ ೧೯೮೫ ಶ್ರೀಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆ).ಮಂಜೇಶ್ವರ ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯ ಕುರಿತಂತೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ, ಬದಲಾದ ಕಾಲಮಾನಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಪದಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ನಮ್ಮ ಶಬ್ದಸ್ತೋಮವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗ ಹೊಸ ಹೊಸ ಭಾವನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಮೂಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹಳೆಯ ಶಬ್ದ ಸಂಗ್ರಹ ಸಾಲದು' ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ. (೩೪ ನೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣ. ದೀವಿಗೆ ಪು.೨೧) ಹೊಸ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಪದಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಧಾತುಗಳು ಎಂದು ಪೈಯವರು ಹೇಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಸಾಹಿತ್ಯದ

ಆಂತರಿಕ ರಚನೆಗೆ (Infra-structure) ಸಹಾಯ ಒದಗಿಸಬಲ್ಲ ಮಾತಿದು.

ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಮೂಲ ಕಾರಣವನ್ನು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ 'ಸುಂದರವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಸದಾ ಆನಂದದಿವ್ಯವೆಂಬರು. ಆದರೂ ಘನವಾದ ಸುಖದ ಕಡೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಹರಿಯುವಂತೆ ಸತ್ಕವಿಗಳು ಆನಂದವೀವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಉದಾತ್ತವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಸಿ ರಸಿಕ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಪಿಸಿರುವರು' (ನೋಡಿ ಸಂ: ಉಗ್ರಾಣ ಸಮ: ೧ ಪು. ೫೪). ಮಂಗೇಶರಾಯರು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯಗಳು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ, ಸಾಧಾರಣವೆಂದು ಮೂರು ತೆರನಾಗಿದೆ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತಲೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೂ ಅತಿಶಯವಲ್ಲವಾದರೆ ಮಧ್ಯಮವೆಂದೂ, ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಧಾರಣವೆಂದೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ, ಅದರ ತೊಡಿಗೆ ಮತ್ತು ಇಂಪೆಂದು ಮೂರು ತೆರನಾಗಿ ತಿಳಿಸುವರು. (ಲೀಲಾ ಭಟ್ ಬಿ, (ಸಂ) ೧೯೮೭. ಪು. ೮೬) ವಸ್ತುವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಕುರಿತಂತೆ ಪಂಜೆಯವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಸಮರ್ಥನೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಅನಂತರ ಪಂಜೆಯವರು ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಆಧಾರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ, ಸಾಧಾರಣ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ತತ್ವ ಈ ಬಗೆಯದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮ್ಯಕ್ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಶೈಲಿಯ ಸೊಗಸಲ್ಲ, ರಂಜನೆಯ ರಸವಲ್ಲ, ಸಿಂಗಾರದ ಸಡಗರವಲ್ಲ, ಮಹಾಪುರುಷ ಮಹಾಪ್ರಕೃತಿಯ, ಆತ್ಮರತಿ ಆತ್ಮಕ್ರೀಡೆಯ, ಮಹಾರಸಗಳ ನಲಿದಾದ ಒಲಿದಾದ, ವಿಶ್ವಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಚ್ಚುಕೂಟ ಇಲ್ಲಿದೆ. (ಬೇಂದ್ರೆ, ೧೯೭೪, ಪು. ೨೭) ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹಿಡಿದಿರುವ ಅಸಾಧ್ಯವನ್ನು ಸಂಭಾವ್ಯದ ಹಾಗೆ ನಿರೂಪಿಸುವುದನ್ನೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಅದೇ ಪು. ೬೧) 'ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವೇ ಆನಂದ ರೂಪವಾಗುವುದು ಒಳಗೆ, ದರ್ಶನವೇ ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಆಕಾರವನ್ನು ತಳೆಯುವುದು ಹೊರಗೆ'. ಎಂಬುದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. (ಅದೇ ಪು. ೧೮೮) ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವೈಚಾರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಹೀಗಿದೆ:

೧. ಆತ್ಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಧರಿತವಾಗುತ್ತದೆ.
೨. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಂಭಾವ್ಯವೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮವೊಂದಿದೆ.

೩. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂರಚನೆಯು ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯದಿಂದ.
೪. ಆನಂದದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಅಲಂಕಾರದ ಬಳಕೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಪು.ತಿ.ನ ಅವರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಾಗ ಕೃತಿಕಾರ ಮತ್ತು ಓದುಗನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಕವಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಹೃದಯನ ಅನುಭವ, ಸಹೃದಯನಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ. ಹೀಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟನಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟನಿಗೆ ಪ್ರವಹಿಸುವ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರವಹರಣವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಪಾತ್ರವೂ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟರೂಪ ರೇಖೆಯುಳ್ಳದ್ದು. (ಕಾವ್ಯಕುತೂಹಲ.)

'ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಭಾವಕ್ಕೆ ಕುಂದುತಾರದೆ ತನ್ನ ಭಾವನೆಯಿಂದುಂಟಾದ ಸಂವೇದನೆ ಮೈ ತಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಇಲ್ಲಿದೆ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ರಹಸ್ಯ' (ಪು.ತಿ.ನ.೧೯೮೦ ಪು. ೨೩) ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಅರಿಕೆಯೆಲ್ಲವನ್ನು ಭೇದಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ದೊರೆಯುವ ಮೂಲ ಮಾತೃಕೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

೧. ಅನುಭವದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪ ತಳೆಯುತ್ತದೆ. (ಅದೇ).
೨. ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಜನ್ಯವಾದುದು. (ಅದೇ).
೩. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಲಕರಣೆ ಅರ್ಥಸಹಿತವಾದ ಶಬ್ದ ಪುಂಜವಾದುದರಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅದು ಲೋಕದ ಕಡೆಗೆ ಬೆರಳು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. (ಅದೇ).
೪. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ : ಜ್ಞಾನವಾಹಿಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರನಿಯಕ್ತ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಭಾವವಾಹಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಿಳಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. (ಅದೇ ಪು. ೮೨).
೫. ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಶಬ್ದಕಲ್ಪ (ಅದೇ ಪು.೯೧)
೬. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಹುಚ್ಚೇರಬೇಕು. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಳಿಯಬೇಕು. (ಅದೇ ಪು.೯೪)

ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ನೆಲೆಗಳು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಭಾರತೀಯವಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪು.ತಿ.ನ. ನಿರ್ಧರಿಸುವಾಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ವಿಸ್ತೃತ ಪರಿಭಾಷೆಗಳಾದ 'ಅನುಕರಣೆ' 'ಅನುಭವ' ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ನಿರ್ಣಯದಂತೆ 'ಭಾವವಾಹಿ' ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಶಬ್ದಕಲ್ಪ' ಎಂದೂ ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯಲೋಕವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದೆಂದು ಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದಾಗಲಿ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದನ್ನು ಎದುರು ಮಾಡುವುದಾಗಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಲೋಕಾಯತ್ತವಾಗಿರುವ ಈ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಕಾರಣವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಲೋಕಾನುಭವಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯನುಭವಕ್ಕೂ ಅಂತಹ ಸ್ವರೂಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಸತ್ಯತೆ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನ ಸತ್ಯದಿಂದ ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೇ ವಿಶೇಷವಾದ ಯಾವ ನಿಯಮಗಳೂ ಇಲ್ಲ' (ನೋಡಿ : ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಚಾರ), ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯು ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಕುವೆಂಪುರವರು 'ಭಾವ ಸತ್ಯ'ದ ಪರ ವಾಲುತ್ತಾರೆ. ಮಾಧುರ್ಯ, ಶಕ್ತಿ, ಋಜುಭಾವ, ವೈವಿಧ್ಯ ಮೊದಲಾದವು ತುಂಬಿ ತುಳುಕುವುವೋ ಅದನ್ನು ಕವಿತೆಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಕುವೆಂಪುರವರ ಪ್ರಕಾರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದ ಮುಖಾಮುಖಿಯಿಂದ ಹೊಸ ರೂಪವೊಂದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಾಯತ್ತ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೊಂದಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಅವರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ದರ್ಶನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ ಚಿಂತನೆಯ ಮಾದರಿಯು ತೌಲನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾರತೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ವಿಭೂತಿ ಪೂಜೆ ದರ್ಶನ : ಮುಂತಾದ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಎದೆಯನ್ನು ಆಲಂಗಿಸುವಂಥ ಮಾತು. ಯಾವ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಓದಿದರೆ ಅಥವಾ ಕೇಳಿದರೆ. ನಮ್ಮ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಒಂದಾನೊಂದು ಚಲನೆಯ

ಅನುಭವವುಂಟಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆ ವಾಕ್ಯವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾರಭಾಗ ಕಾವ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು (೧೯೭೩ ಪು.೧೭) ಮನೋಭಾವದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪು ತಳೆಯುತ್ತದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. (ಅದೇ ಪು.೨೮)

'ನಾಡೋಜ ಪಂಪ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಸಮರ್ಥನೀಯವಾಗಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮೆಣಿಕೆಯಂತಾದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯ ಅಂತರಂಗಗಳೆಂದು ಎರಡು ಅಂಗಗಳಿವೆ. ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳನ್ನುಳಿದ ಪದವಾಕ್ಯಗಳ ಕೂಟವೇ ಬಾಹ್ಯಾಂಗ. ಕುಂದುಕೊರತೆ ಗಾಣದ ಹುರುಳಿನ ತಿರುಳೇ ಅಂತರಂಗ. ಅವೆರಡೂ ಅನುಗೊಂಡು ಮೈಗೂಡಿದುದೇ ಪೂರ್ಣಾಂಗ ಅಥವಾ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ, ಮೇಲಿಂದ ಬಾಹ್ಯಾಂತರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಸಡಿಲಾದಲ್ಲಿ, ಸಿಡಿದು ಹೋದಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯವು ಮಧ್ಯಮವಾಗಿ, ಅಧಮವಾಗಿ ನಾನಾ ಭೇದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬಿಡುವುದು ಪ್ರಕೃತಿ'.......(೧೯೭೭, ಪು. ೩೦೩) ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ಧಾರವಂತೂ ಅನೇಕ ಒಳನೋಟಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಕಾವ್ಯದ ಒಳಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸುವಾಗ ಅವರು, ಅಂತರಂಗ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅವರ ಒಳನೋಟಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಮೊದಲು ಎದುರಾಗುವ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ, ವಸಾಹತುಕಾಲದ ಅನುಭವ ರೂಪಿಸಿದ ವಿನ್ಯಾಸ. ಬಹುಶಃ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದ ಕೇಂದ್ರ ಕಾಳಜಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಈ ಅನುಭವದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಹೊಸ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯು ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತ ರೂಪಗೊಂಡಿರುವುದು ಸತ್ಯ.

'ಆಕೃತಿ'ಯು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಒಂದಂಶವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟವೆಂದರೆ ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಶಯದ ಕುರಿತ ನಿರ್ಧಾರ. ಹೀಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸುವಾಗ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮುಖ್ಯ ಸೂಚನೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ಥರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ

ವಸಾಹತು ಕಾಲಘಟ್ಟದ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಹರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಕ್ರಮದ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದ ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಆ ಹೊತ್ತಿನ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಶುರುವಾಗುವ ವಾದ್ವಾದಕ್ಕೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ವಸಾಹತುಪೂರ್ವದ ಸಾಮಾಜಿಕ : ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಅನಂತರದ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅನೇಕ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಭಾಷೆಯ ಕ್ರಮ, ಜೀವನದ ಕ್ರಮ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಚರಣೆಯ ರೂಪ ಕಲೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ನವೀಕರಣ ರೂಪಿಸಿದ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆ ಒಂದು ಹೊಸ ರಚನೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಶೈಲಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ.

ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಬದಲಾದುದನ್ನು ಚರಿತ್ರಾ ಬಕಾರರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಚರ್ಚೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು: ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಸಮಾಜವು ಹೊಸ ಸಂವೇದನಾ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತು ಎನ್ನುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಸದ್ಯ, ಇಲ್ಲಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯ ಇರುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಕಾಳಜಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಹೋಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಕೇಂದ್ರವೊಂದು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು.ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ತೆಕ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಗ್ಗಬಹುದಾದ ವಿಜ್ಞಾನ, ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ, ರಾಜಕಾರಣವು ತನ್ನ ಕಿರಣವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಯತ್ನ ಮಾಡಿತು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಸಾಹತು ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಸಂಘಟನೆಯ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದ್ದು ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವಪ್ರಸರಣ ಮಾತ್ರವೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಒಂದು ನೈತಿಕ ಪ್ರಸರಣದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು. ಈ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಹಿಮದೆ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೂ ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ – ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶವೊಂದು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಅಂಶವು ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಭಿತ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಆಗತಾನೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಅನುಭವದ ರೂಪವೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಅನುಭವದ ಕೇಂದ್ರವಿರುವುದು ವಸಾಹತು ಕೊಟ್ಟ ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ನವೋದಯದ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ನೆಲೆ: ನೇರವಾಗಿ ಪರಂಗಿಯವರಿಂದ ಕಲಿತ ಪರಿಭಾಷೆಯಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡಿವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆ: ಭಾರತೀಯ ಮೂಲದ್ದು. ಈ ಎರಡೂ ಪರಿಭಾಷೆಗಳೂ ಸಂದರ್ಭ ರಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಅಂದರೆ, ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬಳಸಿದರೂ ಅದನ್ನು ಸಂದರ್ಭದೊಂದಿಗೆ ಗ್ರಹಿಸದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗಲೂ ಅದರ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದಂತಿಲ್ಲ.

ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಯುಗವೊಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಜನತೆಯ ಗುಂಪು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಇದೇ 'ಇಲೈಟಿಸ್ಟ್' ವರ್ಗಕ್ಕೆ ದೊರಕಿದ ಅಭಿರುಚಿಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನಾಕ್ರಮದ ಬಗೆಗೆ ಚಿಂತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಹೌದು. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ – ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಚಿಂತಿಸುವಾಗ ನೇರವಾಗಿ ಇವರು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇವರ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಅಡಗಿ ಕೂತಿದೆ. ಕವಿಯೊಬ್ಬ 'ದೈವ'ದ ಕೃಪೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆಯು ಹೊರಟುಹೋಗಿ, ಅವನು ಭಾವವನ್ನೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆಯು ಬಂದುದು ಈ ಮೇಲಿನ ಕಾರಣದಿಂದ. ಕೆರೂರ, ಮಾಸ್ತಿ, ಬೇಂದ್ರೆ ಮೊದಲಾದವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶ ಗೂಢವಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. 'ಬುದ್ಧಿ'ಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯು ಬಂದಾಗ ಈ ರೀತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯು ಸಂಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ 'ಗೂಢ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ' ಸೃಜನಶೀಲ

ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ನವೋದಯ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಕೊಡುಗೆಗಳಾದ 'ಕಾದಂಬರಿ' 'ಭಾವಗೀತೆ' ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕಾಲದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಂತೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೂ ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಕೆಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹಳೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮರಿಯಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ, ಗೋವಿಂದ ಪೈ, ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ ಮೊದಲಾದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ರೀತಿಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಮುಖ್ಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಭಿತ್ತಿಯೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಲದ ಆವಶ್ಯತೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಪೈಯಂಥಾ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಹಳೆಯ ಪದಗಳಿಗೆ ಧರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸಿದರೆ, ನಿಯಮಗಳು ಕವಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾರವು ಎಂದು ಕೆರೂರರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಪದಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿಂದಲೇ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿದ್ದರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಬದಲಾದ ಸಂದರ್ಭದ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿದೆ. ಎರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಮ್ಮುಖವಾಗುವುದು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾದುದು. ಮುಖ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿದ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮಾನಸಿಕ ಲೋಕವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋಚಿಸಿದ ರೀತಿಯೂ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಬದಲಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಈ ರೀತಿಯ ಚಿಂತನಾದ್ರವ್ಯ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೊರತುಗೊಳಿಸಿದ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಸಂದರ್ಭ ಮಾತ್ರ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವ–ಗುರುತು ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಗ, ಅದರ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಗಾಳಿಗಾಗಿ ಯತ್ನಿಸಿದ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಇದಾಗಿರಬಹುದು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುಕರಣೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿತವಾದ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅದಕ್ಕೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ರೂಪು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದುದು ಮಾತ್ರ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಕ್ರಮದ ಬಗೆಗಿನ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಹೀಗೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು ಈ ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶಕರು 'ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅನನ್ಯತೆ'ಯ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ನಿಲುವುಗಳು ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿದೆ. ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ' ಎನ್ನುವ ವಾಗ್ವಾದವು ನವೋದಯದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ನವೋದಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಗಳೂ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನಾಕ್ರಮ'ದ ಕುರಿತಂತೆ ಕೆಲವು ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಭೃಂಗದಾಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ (ಬೇಂದ್ರ) 'ಓ. ಬಿಯದ ಇಲ್ಲಿ ಹುಗಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಪಕ್ಷಿಕಾಶಿ' (ಕುವೆಂಪು)

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಕುರಿತು ಬಂದಿರುವ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ತತ್ತ್ವವು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹಂಚಿ ಹೋಗಿವೆಯಾದರೂ, ನವೋದಯದಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ' ಯೆನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಯಿತು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನಂತರದ ದಿನಗಳ ವಾಗ್ವದದ ರೂಪವೇ ಬೇರೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರೇ.

'ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯುಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದುದಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು, ವಸಾಹತು ಪೂರ್ವಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ವಸಾಹತು ಚಿರಿತ್ರೆಗಳು ತಮ್ಮ ಕರುಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನೇ ಕಡಿದುಕೊಳ್ಳುವ ರುದ್ರ, ಬಿರುಕಿನ ಸಂದರ್ಭ– ಎರಡನೆಯದು ವಸಾಹತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮೆಟ್ರೋಪಾಲಿಟನ್ ಪ್ರಭು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅಡಿಯಾಳಗಿರುವ ಆಶ್ರಿತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಮೂರನೆಯದು, ರಾಜಕಾರಣದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಹಾಗೂ ಸವಾಲೊಡ್ಡುವ –ಆದರೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಸಹಜ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಧನೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವ ಸ್ಥಿತಿ. ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಾಜವಾದ, ಸಮತೂಕದ, ಅನುರೂಪ ಸಂಬಂಧದ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಒಂದನೆಯದು ಮತ್ತು ಕೊನೆಯದು, ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ

ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸುವಂತೆ ಕಟ್ಟುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ಧಾರಾತ್ಮಕ ಕ್ಷಣ' (ಕೆ. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್) ಪ್ರಸ್ತುತ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವು ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಗಡಿಯನ್ನು ದಾಟಿದ ಅಗಾಧ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈಗ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂರಚನೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕನ್ನಡದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ವೈಚಾರಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈಗ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಲು ಹೊರಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಎದುರಿನ ಸಮಾಜವೊಂದು ಒಡ್ಡುತ್ತಿರುವ ಸವಾಲನ್ನು ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದು. ಸವಾಲು ಇಷ್ಟೆ: ನಮ್ಮ ವೈಚಾರಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ದಾಳಿಯಿಟ್ಟು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧಿಸಬೇಕೇ? ಬೇಡವೆ? ಎನ್ನುವುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯೂ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಈ ತರಹದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಕಟಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಕಟವು ಸ್ವ-ಚಹರೆಯನ್ನು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಅದರದ್ದೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೊಂದಿದೆ ಎಂದು ನಂಬುವುದಾದರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎದುರಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

೧. ಅನುಕರಣೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತ ಈ ಹೊತ್ತು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಿರುವ ನೆಲೆಗಳು.
೨. ಸ್ವ-ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮತ್ತು ಸ್ವಂತ ಚಹರೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ನೆಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಕೂಡು ಓದಿನ ನೆಲೆಗಳು.
೩. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಿರುಕಿನ ಪ್ರತಿ ಫಲವಾಗಿ ಉಂಟಾಗಿರುವ ನೆಲೆಗಳು.

ಕನ್ನಡದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ನೆಲೆಗಳು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಾದರೂ ಇವುಗಳ ಒಳ ಸಂಗತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಿಂದಲೇ ಉದ್ಭುತವಾಗಿವೆ.

ವಸಾಹತು ದೇಶದ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಬಗೆಗಿನದು. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ದುರ್ದೆಶೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಅನುಕರಣೆಯ

ನೆಲೆಯು ಪ್ರಭು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ತೀರಾ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅನುಕರಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಾತ್ತ್ವಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದಲೇ ಅನುಕರಣೆಯ ನೆಲೆಯು ಸಂಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಯ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಮುಖ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷರು ಬಂದುದರ ಬಗೆಗಾಗಲೋ, ಇಲ್ಲಿ ಲೂಟಿ ಹೊಡೆದುದರ ಬಗೆಗಾಗಲೀ ಈ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವವರಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ರಚನೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ಅಂಶವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮೂಲ ಅಂಶವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಮೂಲವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಾಗ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಈ ವರ್ಗದ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಹುತೇಕ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು ನಾಯಕರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಯು ಅಂತಿಮವಾದ ತೀರ್ಮಾನಗಳ ಆಸರೆ ಎನ್ನುವ ಧ್ವನಿಯು ಆಯೋಚಿತವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮಿದೆ. ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯು ಅತಿಥಿಯಂತೆ ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅವರ 'ನಿರಪೇಕ್ಷೆ' (೧೯೮೪) ವಿಮರ್ಶಾ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕ್ರಮವು 'ಕೃತಿ ರಚನೆ' ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಮಾದರಿಯದಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಗು, ಹೋಗುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕರು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಯು 'ಕೃತಿ'ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯನ್ನು ಸ್ವಾಯುತ್ತವಾದುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಗೆ ಇರುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ ನಾಯಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಇರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಸಂಘರ್ಷ, ಆಂತರಿಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಶುದ್ಧ

ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು 'ವಸ್ತುವು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆದಿದೆ. ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕರ ಬಗೆಗೆ 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಧೋರಣೆಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಎನ್ನುವ ಮಾತೊಂದಿದೆ ಅಂದರೆ; ವಸ್ತುವೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನಷ್ಟೇ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪರಿಶೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಗ್ರಹೀತ ಅರ್ಥ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯನ್ನು ತಾಟಸ್ಥ್ಯದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ನಾಯಕರು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮುಗ್ಧತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು; ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧಿಸಿದ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಒಂದು ತರಹದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಮೈತ್ರಿಯನ್ನು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ರಚನೆಯು ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂಯೋಜನೆಯ ರೂಪವೆಂದೇ ಅದು ಭಾವಿಸಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ರಚನೆಯೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂಯೋಜನೆ. ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಘಟನೆ, ವಸ್ತು ಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ. ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕ್ರಮ ಈ ರೀತಿಯ ಅವಲಂಬನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ, ಅವರು ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವುದರಿಂದ ವಸ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕರ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಮರ್ಶಾಸಂಕಲನ 'ನಿಜದನಿ'ಯ (೧೯೮೮)ಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲೇಖನಗಳಾದ 'ರನ್ನನ ಸಾಹಸಭೀಮ ವಿಜಯ 'ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸಂಘರ್ಷಗಳ ಸ್ವರೂಪ'ದಂತಹ ಲೇಖನಗಳು ರಚನೆಯನ್ನು ಒಂದು ವಲಯವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆ. ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕರ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು 'ವಸ್ತು ವಿವರದ ನೆಲೆ' ಮತ್ತು 'ತಂತ್ರ ಯೋಚನೆಯ ನೆಲೆ'ಗಳು (ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸಂಘರ್ಷದ ಸ್ವರೂಪ) ರಚನೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮನನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ 'ಪದ್ಯ'ವನ್ನೇ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವನ್ನಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಡೆಸುವವರ ಸಬಲತೆ ಮತ್ತು ದುರ್ಬಲತೆಯರಡೂ ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಲ್ಲಿವೆ.

ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯತೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡುವುಗಳು. ಅವರು ಹೇಳುವ ಮಾತು ರಚನೆಯ ಕುರಿತಂತೆ ಅವರು ತಳೆದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತು ಇವುಗಳ ಅಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ವಸ್ತು ನಿರ್ಮಾಣವಾದರೆ ಕೃತಿಯ ಐಕ್ಯ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬಂದು ಕೃತಿಯ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಒಂದು ಮಾಡಲಾರದು. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಅವಯವಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಐಕ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು ಕಲಾವಿದನ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ. ಅದು ಅವನ ಕರ್ತವ್ಯವೂ ಹೌದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಲಾವಿದ ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾದ ವಾಸ್ತವವಾದಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಐಕ್ಯದ ಅನುಕೂಲತೆಗಾಗಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು, ಅಲಂಕಾರಗಳು, ಪ್ರಾಸಾನುಪ್ರಾಸಗಳು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಶೈಲಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉಪಯೋಗವೆಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಂದದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು. (೧೯೮೨ 'ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ' ಕಾದಂಬರಿ ಪು.೯) ಕೃತಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು 'ಐಕ್ಯದ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮುಖಾಂತರ ವಿವರಿಸುವವರು ಅನುಭವದ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕಡೆಗೆ ಒತ್ತನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮೂಲತಃ ದೇಶೀಯವಾದುದಲ್ಲ. ಐಕ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ರೀತಿಯಂತೆಯೇ ಇದು ಕೂಡ.

ಈ ರೀತಿಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಕರುಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ವಿರಾಕರಿಸಿವೆ.

ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಅವರ 'ಶಿಲ್ಪ ವಿನ್ಯಾಸ' (೧೯೮೬) ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ (೧೯೮೮) 'ಆಶಯ-ಆಕೃತಿ' (೧೯೯೫) ವಿಮರ್ಶಾ ಸಂಕಲನಗಳು ರಚನೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿವೆ. ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇನ್ನಿತರ ಅಂಶಗಳ ಕಡೆಗೆ ಅವರು ಲಕ್ಷ್ಯ ಹರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೃತಿಯಾಗಿಯೇ ಓದುವ ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರಾಚನಿಕ ವಿಧಾನ ತೀರಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಗೋಚರವಾಗಿದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಆಂತರಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯು

ಕೃತಿಯ ಕಟ್ಟಡದಿಂದಲೇ ಬಂಧಿತವಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಒಂದು ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ರಾಮಚಂದ್ರನ್‌ರವರು ನಿಶ್ಚಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಕಡೆಗೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂವೇದನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡುವ ಅಮೂರರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕ್ರಮ 'ಸಮಕಾಲೀನ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳು' (೧೯೮೧) ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವ ರೀತಿಯದು. ಅವರ 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆಯ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮ'ದಂಥ ಲೇಖನಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿನೋಡಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅಮೂರರ 'ಅರ್ಥಲೋಕ' (೧೯೮೮) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಲೇಖನಗಳಾದ 'ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ', 'ಅವಸ್ಥೆಯ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಆದರ್ಶ' ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಂತಹ ಲೇಖನಗಳು ಮುಖ್ಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಕಾದಂಬರಿಯ ರಚನಾ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಆಮೂರರು ನಾಯಕನನ್ನೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಈ ಚರ್ಚೆಗೆ ಮೂಲ ಆಕರವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚನೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ ಅವರದು (ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕ೧೯೮೬) ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಮೇಲು ಸ್ಪರ್ಶವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪದ್ಯದ ರಚನೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸುವ ಅಶೋಕ ಅವರದು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಧಾಟಿ.

ರಚನೆಯ ಕುರಿತು ಎಚ್. ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾಯರ ವಿಮರ್ಶೆ ಕವಿಯ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶಬ್ದಶಿಲ್ಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. (ನಿಲುವು ೧೯೮೯) ರಚನೆಯನ್ನು ಒಡೆದು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಢಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಇವರು ವಾಚಕ ವರ್ಗದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ನಿಲುವು' ವಿಮರ್ಶಾ. ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೇರಳವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ.

ಚರಿತ್ರೆ, ಸಮಾಜ, ಕೃತಿಕಾರ, ಕೃತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ರಚನೆಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವ ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜರು (ಅಮೃತ ಮತ್ತು ಗರುಡ ೧೯೮೩) ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ . ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಓದುವ ವರ್ಗವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿಯವರು ರಚನೆಯ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಿದರೆ (ಅಧ್ಯಯನ ೧೯೮೭) ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. (೧೯೮೪) ರಚನೆಯ ಕುರಿತಂತೆ ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ (ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯ ದ್ವಂದ್ವ ವಿನ್ಯಾಸ) ಚರ್ಚಿಸಿದರೆ ಹಾಗೆಯೇ ವಸ್ತುವಿಗೂ ರಚನೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆರ್ಕೆ ಮಣಿಪಾಲರು 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಶಯ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. (೧೯೮೮)

ಡಾ: ಆರ್ಕೆ. ಮಣಿಪಾಲರು ಹೀಗೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಕೃತಿಕಾರದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೋಳು ಹೋಳು ಮಾಡಿ ಅಭ್ಯಸಿಸದೆ, ಅಖಂಡವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವಿಚಾರಗಳು ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಸಹಜ ವಿವರಗಳಾಗಿ ಶಿಲ್ಪಗೊಂಡಾಗ ಸಮರ್ಥನೆ ಪಡೆಯುತ್ತಯೇ ವಿನಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಆಂತರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಸಾರಿದ, ಉದ್ಗರಿಸಿದ, ಮಾತುಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲ' (ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ೧೯೯೫ ಪು.೧೭)

ಆರ್ಕೆಯವರು 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ'ಯ ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವ ಈ ಮಾತುಗಳು ಅವರ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಕಾರನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಸೂಚನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ.

ರೂಪವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಖಂಡಿಸುವ ಎಸ್. ಶಿವಾನಂದರು ಖಚಿತವಾಗಿ ಕೆಲವಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಕೃತಿಯ ಬಂಧ; ನೇಯ್ಗೆಯಲ್ಲಿ' ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು. ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತೀಕ – ಪತ್ರಿಮೆಗಳ ತಾಂತ್ರಿಕ ಜೆಳವಣಿಗೆ ಹಾಗೂ ಸಾವಯವ ಶಿಲ್ಪದ ಸಮಗ್ರೀಕರಣ ಬಲದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಈ ಪಂಥದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅರಾಜಕತೆಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಈ ರೂಪವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತರ್ಕಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. (ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸವಾಲುಗಳು. ೧೯೯೧ ಪು. ೨೦) ಇದರಲ್ಲಿ

ಶಿವಾನಂದರು 'ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ'ದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಸಮರ್ಥ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಬಂಡಾಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯನ್ನು ಬರೆದ ಬರಗೂರರು ಬಂಡಾಯ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು 'ವಸ್ತು' ಆಧಾರ (ಆಶಯ)ಗಳಿಂದ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ 'ವಸ್ತು' 'ರಚನೆಗಳ' ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜರ 'ವಚನ ವಿನ್ಯಾಸ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ (೧೯೮೭) ರಚನಾವಾದದ ಮುಖಾಂತರವೇ ವಚನಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ರಚನೆಗಳನ್ನು ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವ ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುಗಳ ರಾಚನಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ ಸಡಿಲ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ, ವಚನಗಳ ರಾಚನಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ ಬಿಗಿ ವಾಕ್ಯದ ರೀತಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ' (ಪು.೬೮) ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಸಮನ್ವಯ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡರೂ ಅವರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಚನಾವಾದವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ್ ಅವರ 'ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ' ಕೃತಿಯು ರಚನವಾದದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಶಿಷ್ಟ–ಪರಿಶಿಷ್ಟ (ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ. ೧೯೯೨) ಆನ್ವಯಿಕ ಜಾನಪದ (ವಿವೇಕ ರೈ) ಯಂಥಾ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಾಚನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಗಳಿವೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಇದ್ದ ಐಕ್ಯವು ಛೇದಿಸಿ ಹೋದುದು ವಸಾಹತು ಅನುಭವದ ಒಂದು ಹಂತವಾದರೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪ್ರವೇಶದ ಅನುಭವ ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತ. ಹೀಗಾಗಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುಕೊಂಡ ಬಿರುಕು ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೆ. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ದೇಶಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಚಹರೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅನ್ಯದೇಶೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯತೆಯು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಜೊತೆಗೆ, ಬೆರೆಯದ ರಚನೆಯ ನಿಷ್ಠರು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಳ ಸಾಮೀಪ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ರಚನೆಯನ್ನೇ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅದ್ಭುತ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ, ಮತ್ತೇನು ಅಲ್ಲವೆಂದೂ ಭಾವಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ರಚನೆಯೆಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಬಂಧ, ತಂತ್ರ

ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮಗಳ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತ. ಇದರ 'ಅತಿ' ಎಷ್ಟರವರೆಗೆ ಜರುಗುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಲಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಜಾಗತಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಕನ್ನಡದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸುವ ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂವಾದವನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಕೇವಲ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿಯ ಕೊಠಡಿಯೊಳಗೆ ವಿಜೃಂಭಿಸಬಹುದಾದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿವೆ.

ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ರಚನೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಚನೆಯ ಕುರಿತ ವಾಗ್ವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಲ್ಲಟ, ಅಂದರೆ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರಹಗಾರನ ಮನಸ್ಸು ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದಲೇ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆಯಾದರೂ ಕೆಲವರು ತನ್ನ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತೃತಗೊಳಿಸಲು ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದೂ ಇದೆ.

ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ದೇಶೀಯ ಪರಿಕ್ರಮದ ಮುಖಾಂತರ ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿನ್ಯಾಸವು ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿವೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಅವರು (ರಾಜಧಾನಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿಯರು– ಹಿನ್ನುಡಿ) ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. 'ಕನ್ನಡಿಗಳು ಸಾಕು' ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದರ ಮುಖಾಂತರ ನಿಜವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಯೋಚಿಸತೊಡುಗುತ್ತಾರೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿರುವುದಂತೂ ನಿಜ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತು ಈಗ ಸ್ವಂತ ಚಹರೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಹೊರಟಿರುವ ಕ್ರಮದಿಂದಾಗಿ ರಚನೆಯ ಕ್ರಮದ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು

ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಿರುಕಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರುವ ವಾದಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಶಿಷ್ಟ-ಪರಿಶಿಷ್ಟಗಳ ಗೊಂದಲದ ಮಡುವಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ನರುಳುತ್ತಿರುವ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನಕ್ರಮವನ್ನು ಒಡೆದು ನೋಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜನಾಂಗಕ್ಕೂ ಅವರದೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನಾಕ್ರಮ ಒಂದಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿಯು ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಅಪಾಯವೂ ಇಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸಿರುವ ರಚನೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕುರಿತಂತೆ ಕಾರ್ಯ-ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವೀಗ ಪರಿಶೋಧಿಸುವ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಲುಪಿದ್ದೇವೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವು ರೂಪಿತವಾಗಿರುವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಸಕ್ತಿಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಈ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಬಂಡಾಯ ಚಳುವಳಿಯ ಹುಟ್ಟು ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯು ಸಿದ್ಧವಾಘಿದೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಸರಳವಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದೋ ಸಮಾಜದ ವಿಚಾರವಾಗುವ ಇಲ್ಲ; ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಚಾರವಾಗುವ ಕಾಲ ಸನ್ನಿಹಿತವಾಗಿದೆ. ಈಗ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ನಿರ್ವಸಾಹತೀಕರಣದ್ದು. 'ನಿರ್ವಸಾಹತೀಕರಣ' ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇದರ ತಾಯಿಬೇರು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿದೆ. ವಸಾಹತು ಅನುಭವದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಲು ಯೋಚಿಸುವ ನೆಲೆ ಬರತೊಡಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಹೊಸ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಒಡೆಯುವಾಗಿನ ಸಮಸ್ಯೆ ಈಗಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ವಸಾಹತು ಅನುಭವದ ಜೊತೆಗೆ ಬಂದ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ತೊಳೆದು ಬಿಡುವ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಭದ್ರವಾದ ನೆಲೆಗಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವ ಹೊತ್ತಿದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಆದರ್ಶದ ರೂಪವೊಂದು ಈಗ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಿದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ (ಉದಾ: ಜಿ. ಹೆಚ್. ನಾಯಕರ ಮೊದಮೊದಲಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು) ರಚನೆಯು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂತರಂಗದ ಶಿಸ್ತು ಎನ್ನುವ ಮನೋಭಾವವು ಕಾಣಿಸಿದೆ. ರಚನೆಯನ್ನು ಅದರ ಉಪವಿಭಾಗಗಳ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿಯು ತನ್ನ ಸುಖಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮಗ್ನವಾಗಿವೆ. ಏಕಾಂತ ವಾದಿಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಸುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಸಂಧಾನ, ವಿಮರ್ಶಕನ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿವೆ.

ಪ್ರಾಗ್ರೂಪ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹಾಗೂ ಇತರ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕನ್ನಡದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಅನುರೂಪಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸುವ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರ್ರಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ರೂಪು ತಳೆಯುತ್ತವೆ. ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮೊದಲ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸುವ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಘಟಕಗಳನ್ನು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಚರ್ಚೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೂ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು

ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆನ್ನುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಅವರು ವಿವರಿಸುವ 'ಪ್ರಯಾಣ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಅವರಿಗೆ, ಆ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ, ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಅದು ಕೊಡಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಪ್ರಯಾಣ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಸಂವಾದಿಯಾದ ಅರ್ಥವನ್ನಷ್ಟೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆಲ್ಲ ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಆಗಬಹುದಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಇವು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಅದು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿಲುವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಯಾವಾಗಲೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರಚನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾ ಅದರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಖಾಸಗಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೋಧಿಸುವ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಿಡಿ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಕೂಡ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾ:-'ಪ್ರಯಾಣ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಅಷ್ಟೆ ಹೀಗೆಂಯೇ ಈ ರೀತಿಂಯು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲೂಬಹುದು. ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅನೇಕ ಬಿಡಿ ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಮಾಡಿ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನಿತರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿಯಾಗುವ ಭಾಗಗಳು ಎಷ್ಟಿವೆ ಎಂದು ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಉದಾರವಾದಿ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಯು ನಂಬುವ ವಿಶ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಂತೆ ಇದು. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ, ಚರಿತ್ರೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಈ ವಿಮರ್ಶಾ ಪದ್ಧತಿಯು ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣವನ್ನು ತುಳು ಪಡ್ದಾನವನ್ನೂ ಒಂದಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಯಿಲ್ಲದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿದು ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದುದು. ಉದಾರವಾದಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಮುರಂತವೆಲ್ಲವೂ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟಗೂ ಇದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು 'ದ್ವಂದ್ವ ವಿನ್ಯಾಸದ ಪರಿಭಾಷೆಯ' ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕ್ರಮವೊಂದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟರೂಪು-ರೇಷೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಗೂ ಇವರು ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಈ ರೀತಿಯ ವಿವರ್ಶೆ ಪದ್ಧತಿಯ ಸ್ವಂತ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಜೊತೆಗೂಡಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಈ ವಿಮರ್ಶಾಯ ಕ್ರಮ ಎಚ್ಚರದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಯುಳ್ಳ ಈ ವಿವರ್ಶಕರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆಯುಳ್ಳ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕವಿ, ಕೃತಿ, ಓದುಗರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಚರ್ಚೆಯು ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಈ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ರಚನೆಯು ಆದರ್ಶವಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಕೆಲಸವಿದು, ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಕುರಿತು ಮೂಲಭೂತ ಸಂಗತಿಗಳ ಕಡೆಗೆ ಈ ವಿಮರ್ಶೆ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಹರಿಸಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಗೂ ಕೃತಿಕಾರನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪ ಯಾವ ಬಗೆಯದು? ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪ ಯಾವ ತರಹದ್ದು? ಈ ರೀತಿಯ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಶುರುವಾಗಿದೆ ಜಿ.ರಾಜಶೇಖರ್ ಆರ್ಕೆ ಮಣಿಪಾಲ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ನಂಗಲಿ ಮುಂತಾದವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ರಾಚನಿಕ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ.

ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣವಾದ

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅನುಕರಣವಾದವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಮಿಮೆಸಿಸ್ ಎಂದರೆ ಅನುಕರಣೆ. ಅನುಕರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ರಚಿಸುವುದು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಅನುಕರಣ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋನ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ವೈನೋದಿಕ ದುರಂತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ ಅನುಕರಣೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶೀಕರಣದ ತತ್ವವೂ ಹೌದು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ; ಒಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಆದರೆ ಕವಿ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ತಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಭಾಷೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕನಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾದುದು. ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು, ಅನುಕರ್ತೃ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅನುಕರಣೆಯ ತತ್ವವು ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂವಾದಿಯಾದುದು. ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗೆ

ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ವಾದ್ಯ ಪರಿಕರ ಕಾವ್ಯ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಕರಣೆಯ ತತ್ವವಿದೆಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಣೆಯು ವಸ್ತುವಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಉಚ್ಚತಮ ಉತ್ತಮ ಶ್ರೇಣಿಯಾದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಿಕೃಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಇರುವುದನ್ನು ಇರುವ ಹಾಗೇ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಕಲೆಯ ನಿಜವಾದ ಸಮರ್ಥವಾದ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜೀವನವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಆ ಅನುಕರಣೆ ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಯದ್ದಾದರೆ ಅದನ್ನು ಲೋಮೈಮೆಸಿಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಇರುವ ಜೀವನವನ್ನು ಜಾಗ್ರತಗೊಳಿಸಿ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದು ಹೈಮೈಮೆಸಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾರ್ಥ ಫ್ರೈಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅನುಕರಣೆ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶವು ಇತ್ತು. ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವೂ ಕೂಡ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನುಕರಣೆಯೆ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯು ಮನುಷ್ಯರ ಉತ್ತಮ ಗುಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಜನರು ಹೇಗೆ ಉತ್ತಮರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇದು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಯು ಲೋಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದಾಗ ಅದು ಮಂಡಿ ಸುವ ನಿಲುವು ಭಿನ್ನ.ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ವಿಕೃತಿಯೂ ಇದೆ. ಅದರ ಅನುಕರಣೆಯು ಕಲೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ.

ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧಾನವೂ ಇದೆ. ಅದು ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ ಮಂಡಿಸುವ ಕಥನದ ರೂಪ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯೇ ಹೊರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಥನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಮೊದಲಿನ ಮಾದರಿಯದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯೂ ಇದೆ. ಅದು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಹೊರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿರಬಹುದು.

ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ೩ ಬಗೆಗಳಿವೆ

೧.ಅನುಕರಣೆಯ ಸಾಧನ : ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅನುಕರಣೆಗೆ ನಾವು ಕೈಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು, ಅಥವಾ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯಬಹುದು, ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

೨. ಅನುಕರಣೆಯ ವಿಷಯ-ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅನುಕರಣೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ.

೩. ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾದರಿ-ಮಾದರಿಗಳೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಅವನು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ-

೧. ಮಾನವನಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ-ತಂದೆಯನ್ನು ಮಗನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆ,ತಾಯಿಯನ್ನು ಮಗಳು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅನುಕರಣೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಸಹಜವಾದುದು. ಆದರೆ ಈ ನಿಲುವು ಅನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತೃತವಾಯಿತು. ಒಂದನೆಯದಾಗಿ ಇದನ್ನು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮನಸ್ಸಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದರು. ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಆಳುವ ವರ್ಗಗಳು ಅನುಕರಿಸುತ್ತವೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಿಲುವು.ತಾಯಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಮಗಳು ತಾನು ಅವಳಂತೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ರಚನೋತ್ತರ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿಗಳು ಚರ್ಚೆಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

೨. ಅನುಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸರಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂತೋಷ.

೩. ಅನುಕರಣೆಯು ರಾಗ ಮತ್ತು ತಾಳದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಹುದು. ಅದು ಕೊಡುವ ಆನಂದಬೇರೆ. ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾವದ ವಿಮೋಚನೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಭಾವದ ವಿಮೋಚನೆ.

೪. ಅನುಕರಣೆಯು ಗಂಭೀರವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಭಾವದ ವಿಮೋಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂಬುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇದನ್ನೇ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ತತ್ವವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಪಾಶ್ವಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಪ್ರತಿಫಲನ ಎಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾವು ತೀರಾ ಸರಳಗೊಳಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಸರಳ ತತ್ವವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ವಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ದುರಂತನಾಟಕದ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ "ರುದ್ರ ನಾಟಕವೂ ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಶಾಲವಾದ ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಭಾವಗಳ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ಜೀವನದ ದುರಂತವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಸುಖದ ವಿವರಣೆಯಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ೨ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

೧. ರುದ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯ

೨. ಭಯ ಪ್ರಚೋದನೆ

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನತಮವಾದುದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ಲೇಟೋನ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಮಾನವ ನಡವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದುದು ಎಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಅದು ಅವನ ನಡವಳಿಕೆಯಿಂದ ಕಂಡುಬರುವ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ದುರಂತವು ಜೀವನದ ಗಂಭೀರ ಅನುಕರಣ.

ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

೧. ಗಾಂಭೀರ್ಯ

೨. ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಗೌರವಪೂರ್ಣ ನಡವಳಿಕೆ

೩. ನಾಯಕನ ಉದಾತ್ತ ಕ್ರಿಯೆಗಳು

೪. ಉತ್ತಮ ಪುರುಷರ ಜೀವನ ಕ್ರಮ

೫. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಪತನ

೬. ವಿಧಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷ
೭. ಅರಿವಿಲ್ಲದೆಯೇ ನಡೆಯುವ ಮನುಷ್ಯ ದುರಂತ.
೮. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತವಿರುವುದು
೯. ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಸುಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯರ ದುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.
೧೦. ಭಯ ಮತ್ತು ನೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ
೧೧. ನಾಯಕನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಗುಣವಿರುತ್ತದೆ.
೧೨. ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮ ಮುಖ್ಯವಾದುದು
೧೩. ಶ್ರೇಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಜೀವನದ ಎದುರಿಸಬಹುದಾದ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ.
೧೪. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೀತಿವಂತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.
೧೫. ಯಾವದೋ ಕಾರಣದಿಂದ ತಪ್ಪು ಆಗಿರುತ್ತದೆ.ಅದಕ್ಕೆ ನಾಯಕ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ.
೧೬. ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ನಿಲುವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರ್ಚೆಗಳಾಗಿವೆ. ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಾದಂಬರಿ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಗಳಾಗಿವೆ.

ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ೬ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೧. ವಸ್ತು
೨. ಪಾತ್ರ
೩. ಶೈಲಿ ಭಾವನೆ
೪. ವಿಷಯ
೫. ಸಂಗೀತ

ವಸ್ತು:- ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಘನತೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ನಿಲುವು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಘನತೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ವಸ್ತು ನೀತಿ ನಾಯಕನ ಜೀವನ ಕ್ರಮ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬುದು ಅರಿಸ್ಟಾಲನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಅನುಕರಣೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೀತಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕೂಡ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಯಾರೋ ಹುಟ್ಟುವಾಗಲೇ ಒಳ್ಳೆಯವನೂ ಕೆಟ್ಟವನೂ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ದುರಂತನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವವಾಗಿದೆ.

ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ವಸ್ತು ಕಾಲಾದಿಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಇದನ್ನೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಶೈಲಿ :- ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತ ಶೈಲಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಮಾತು ಗಂಭೀರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಭಾವನೆ :- ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವನೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಶೋಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ದೃಶ್ಯ :- ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ವೈಶ್ಯಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಯೋಜನೆ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಗಳ ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು

ಸಂಗೀತ:- ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅದರ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಕುವೆಂಪು ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.-

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಬಲವತ್ತಾದ ಭಯಂಕರವಾದ ಶೈಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯೊಂದರಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯ. ಈಗಾಗಲೆ ಅಂತಹ ಏಳೆಂಟು ನಾಟಕಗಳು ಹೊರಬಿದ್ದಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಓದಿ ನೋಡಿ ಅಥವಾ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಓದಲು ಬಲ್ಲವರಿಂದ ಓದಿಸಿ ಕೇಳಿನೋಡಿ. ನಿಮ್ಮೆದೆ ಹಿಗ್ಗುವುದೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ.(ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಚಾರ ಪುಟ.೧೯ ಸಂಪುಟ

೧) ಸರಳ ರಗಳೆಯೇ ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತುಂಬಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕುವೆಂಪು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ರುದ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ಜೀವನ ಕ್ರಮ, ಅದರ ಸಂಘರ್ಷ, ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಮನುಷ್ಯರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆ ; ಸಹಜತೆ – ಇವುಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯು ಜೀವನದ ಸತ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಅನಂತರ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಬಂದು ಅನಂತರ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂತು.ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ.ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಮೇಳಗಳ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕಲೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನವೋದಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರತಿಕೃತಿ : ಇದು ಕಲೆಯು ಹೊರಗಣ ಜಗತ್ತಿನ ಬಿಂಬವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ ಕಲೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ನಿಲುವಿನ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಯಥಾಪ್ರತಿಯಲ್ಲ.

ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನ : ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಬದಲಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ತಂದು ಅದರ ಮೂಲಕ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು. ಇದು ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗದುದನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಪ್ರತಿಮೆಯೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅನು ಕರಣೆಯೇ ಆಗಿದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವು ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಇದೆ. ಉಪಮೆಯು ಕಾವ್ಯದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಭಾಗವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ. ಹೋಲಿಕೆ ಯೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ನಡುವೆ ಸಾಮ್ಯತೆಯಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯ.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ನಡುವೆ ಅಂತರವೂ ಇರುತ್ತದೆಯೆನ್ನವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.ಉಪಮೆಯು ಅನುಸರಿವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.ಆದರೆ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಅಂತರವೂ ಇದೆ. 'ಅಂತರ' ಎನ್ನುವುದು 'ದೂರ' ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಡೆರಿಡಾ 'ಅಂತರ'ವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಮಂಡನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ಅದರ ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವುದಕ್ಕೂ 'ಅಂತರ'ವಿದೆ. ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮಾತಾಡುವಾಗ 'ಅಂತರ' ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆಯು ಬರಹಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ 'ಅಂತರ' ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ-ಮಾತು, ಮಾತು ಬರಹ ಹೀಗೆ ಅಂತರವುಂಟಾಗುವಾಗ ಅದರ ಮಧ್ಯೆ "ಅವಕಾಶ" (ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗ) ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಇದು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.. 'ಅಂತರ'ವೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ 'ವ್ಯತ್ಯಾಸ'ವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ನೇರವಾದ ಅನುಕರಣೆಯು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಅನುಕರಣೆಯು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕವು ಮಾಡುವ ಅನುಕರಣೆಗೂ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಮಾಡುವ ಅನುಕರಣೆಗೂ ಬಹಳ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು.ಕುವೆಂಪು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಸಂಬದ್ಧವೆಂದು ಕರೆದು ಅದನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದ್ದರು." 'ಅಸಂಬದ್ಧ ನಾಟಕ', 'ಕುಕವಿ ಪಂಥ' ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿದರೆ – ಯಾವುದನ್ನು ದೋಷ ಎನ್ನುತ್ತೇವೋ ಅದನ್ನೆ ಗುಣ ಎನ್ನುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳಿದ್ದರು. (ಸಂದರ್ಶನ – ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ ಪುಟ.೯೪೪ ಸಂಪುಟ ೨) ಅಸಂಬದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರು ಎಂಬುದನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಸಂಗತವೆಂದರೆ ಸಂಗತವಲ್ಲದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಸಂಗತವಾದುದು ಎಂದರೆ ತಾರ್ಕಿತವಾದುದು. ಆದರೆ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಾಂಗತ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು 'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ:

"ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಂಘಟಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲ; ೧೯೫೦-೬೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೊಟ್ಟ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಅದು. ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ, ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ 'ಅಸಂಗತಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರೆಲ್ಲ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ರಚನಾ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎಂದ ಕೂಡಲೇ ನೆನಪಾಗುವ ಮೊದಲ ಹೆಸರು ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ಬೆಕೆಟ್ (೧೯೦೬) ಐರ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಬಂದು ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ ಈ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ೧೯೫೦ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ವೆಯ್ಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗಾಡೋ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನೇ ನಾವಿವತ್ತು ಈ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವಿಚಿತ್ರವಾದದ್ದು. ಒಂದು ಕಡೆ, ಇದು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತು ಎಂಬ ಪ್ರಚಾರ ಗಳಿಸಿದಂತೆಯೇ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಐದೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಿಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿ ಕವಲಯದ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವೆಂದೂ ಸಾಧಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಗುಣಗಳೂ ಸೇರಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿವೆ.

"ವೆಯಿಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗಾಡೋ" ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಥೆಯಿಲ್ಲ. ವ್ಲಾದಿಮಿರ್ ಮತ್ತು ಎಸ್ಟ್ರಗನ್ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ತಿರುಬಿಕ್ಕೆಗಳು ನಿರ್ಜನವಾದ ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಕೂತು ಗಾಡೋ ಎಂಬವನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಾಯೀ ಸನ್ನಿವೇಶ.

ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟವಾದ, ಪ್ರಯೋಗವಾದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಿಸಿಬಿಸಿಯಾಗಿ ಚರ್ಚಿತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ- ಈ ನಾಟಕದ 'ಅರ್ಥ'ಏನು ಎಂಬುದು. ಗೋಡೋ ಎಂಬುದು ಗಾಡ್-ದೇವರು-ಶಬ್ದದ ಅಪಭ್ರಂಶವೆಂದೂ ಈ ನಾಟಕದ ಕಾಯುವಿಕೆ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ನಂಬಿಕೆಯ ನೋವುಣ್ಣುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರತೀಕವೆಂದೂ ಹಲವರು ಇದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಿದರು. ಈ ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿವಿಧ ಮನೋಸ್ವಭಾವ - ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಧೋರಣೆಗಳ ಸಂಕೇತವೆಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರ ಈ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುವ ಹಾಗಿತ್ತು; ಸಂಗೀತದಂತೆ ಅನುಭವಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಆದರೆ ವಿವರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳನ್ನು

ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಜತೆಗೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷ- ಇದು ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಮತ್ತು ಅಸಹನೀಯವಾದ ಅನುಭವವೊಂದನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ರಂಜಕವಾದ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು. ಈ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬರುವ ತಿರುಬಿಕ್ಕೆಗಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಂವಹನೆಯೇ ಛಿದ್ರವಾಗಿರುವ ದುರಂತವಿದೆ, ಐರಿಷ್ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಸವಾಲು ಜವಾಬಿನ ರಂಜಕ ಚಕಮಕಿಯೂ ಇದೆ. ಹಿಂಸೆ-ಕ್ರೌರ್ಯದ ಭಾರವೂ ಇದೆ, ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಆಟಗಳ ಹಗುರ ಓಟವೂ ಇದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ನಿಖರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿದ್ದೂ ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಕಾವ್ಯಧ್ವನಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಸಂಗತ ಪ್ರಕಾರದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರ- ಯುಜೀನ್ ಅಯನೆಸ್ಕೊ (೧೯೧೨-೯೪) ಈತ ಮೂಲತಃ ರುಮೇನಿಯಾದವನು. ಆದರೆ, ಬೆಕೆಟ್‌ನಂತೆಯೇ ಪ್ಯಾರಿಸಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲಸಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವನು. ತನ್ನ ಅಸಂಗತ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಈತ ಬೆಕೆಟ್‌ನಿಗೆ ಸಮೀಪದವನಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಈತನ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳು ಬೇರೆಯೇ. ಈತ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕುಟುಂಬ ಕೇಂದ್ರಿತ; ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ನಾಟಕೀಯ ಚಮತ್ಕಾರ ಈತನಿಗೆ ಪ್ರಿಯ.

೫೦-೬೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಮಾರ್ಗವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕದ ಬಳಿಕ ತಲುಪಿದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟ ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕವು ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ರಂಗ ವ್ಯಾಕರಣವೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆ ಅಸಂಗತನಾಟಕವು ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ರಂಗಭಾಷೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ."

ಆದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂತರಂಗವು ಅಮೂರ್ತ.ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವದ

ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಸಂಗತ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು ರೌದ್ರದಿಂದ ರುದ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಬಂದಿದೆ ರುದ್ರ ಎಂದರೆ ಭೀಕರ: ಬೀಭತ್ಸ, ಭಯಾನಕ: ಕ್ರೋಧದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಲ್ಲಟಗಳ ವಿವರವಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ನಾಟಕೀಯತೆ (ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್) ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ತಲ್ಲಣಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಮನುಷ್ಯನ ಹತಾಶೆ; ಕ್ರೌರ್ಯ; ಅನೈತಿಕತೆ, ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆಗಳೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ರುದ್ರನಾಟಕವು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ರೂಪ ತಳೆಯುವಾಗ ಮೊದಲು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿರುವುದು ನಿಜ. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಕೆಲವು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಂತೂ ಬೀಭತ್ಸ ಅಥವಾ ಭಯಾನಕ ರೂಪತಳೆದಿದ್ದವು. ವಸ್ತು, ಉಪವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ವಿಚಿತ್ರ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಸಾವು; ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಯತ್ನ, ಕೊಲೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವೆನಿಸಿದವು. ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಮಾತೆಂದರೆ, 'ನೀನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿ ಕೊಂಚ ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿದೆಯೆಂದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಕೊಲೆಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡೆ' ಎಂದರ್ಥ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆರಳುಗಳಿವೆ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೆಟ್ಟದು ಅಥವಾ ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಹೊಸತನವಿದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗದ ಮಾನವರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅತೀವವಾದ ಬಯಕೆ; ಸೇಡಿನ ಮನೋಭಾವ, ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಹೇಗೆ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಟೀರಿಯೋಟೈಪ್ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆರಾಲ್ಡ್‌ಬ್ಲೂಮ್ ಹೇಳುವಂತೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರೋಮಿಯೋ ಜೂಲಿಯಟ್ ಅವನ

ಪ್ರಥಮ ದುರಂತನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯ, ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ನಡುವಣ ಪ್ರೇಮ, ಅಸೂಯೆ, ಸ್ವಾರ್ಥ, ಪರಕೀಯರಾದ ಮನುಷ್ಯರು- ಈ ನಾಟಕದ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

ಅವನ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕವು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕೊಲೆ; ಹುಚ್ಚು; ದ್ವೇಷ; ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಾಶೆ, ನೈತಿಕ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

To be or not be ; that is the question.

"ಆಗು ಅಥವಾ ಆಗದಿರು. ಇದು ನಿಜವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ"

ಇದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ(೧೬೦೩) ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸೂಯೆ, ಅಪನಂಬಿಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ದುರಂತನಾಟಕ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತನಾಟಕಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಜಾಡನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ರನ್ನನು ಕೂಡಾ ದುರಂತನಾಟಕದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಗದಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ತಂದು- ಪಶ್ಚಿಮದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸಾಲಿಗೆ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ನಿಲುವನ್ನು ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸಬಹುದು.ಅಸಂಗತವು ಅಂತರಂಗದ ತುಮುಲಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರೆ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯು ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ.ಉತ್ಕರ್ಷವೆಂದರೆ ಮೇಲರಿಮೆ, ಔನ್ನತ್ಯ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ ಅರಿಮೆಯನ್ನು Superiority complex ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ತಾನು ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಮೇಲೆ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯು ಯಾರಿಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅವರನ್ನು ಮೇಲ್ ಅರಿಮೆ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೀಳರಿಮೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪದವೇ ಮೇಲರಿಮೆ.

ಔನ್ನತ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಪಶ್ಚಿಮ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪದವಾಗಿದೆ. ಉತ್ಕರ್ಷ ಮತ್ತು ಔನ್ನತ್ಯ ಎರಡು ಸೇರಿ ಕಲೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮಹೋನ್ನತಿ ತತ್ವವನ್ನು, ಕಾವ್ಯದ ಭವ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶಕರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭವ್ಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಗ್ರೀಕ್‌ನ 'ಪೆರಿಹುಪಸ್'

(On the sublime)ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಲ್ಯಾಟಿನಿನಲ್ಲಿ ಎತ್ತರ: ಘನತೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಅನಂತರ ಲಾಂಜೈನಸ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕಿರಿಸಿದ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ವಿಷಯವು ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಎಡ್ಮಂಡ್ ಬರ್ಕ್(Philosophical Enquiry in to the origin of Our Ideas on the sublime and the beautiful)(೧೭೫೬) ಭವ್ಯತೆಯ ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಜರ್ಮನಿಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಇಮ್ಯಾನುಯೆಲ್ ಕಾಂಟ್ ಕೂಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆಯಿರಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ 'ಭವ್ಯತಾ ಮಿಮಾಂಸೆ' ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಈ ತತ್ವವು ಕಾವ್ಯ-ಕಲೆಗಳ ಅಂತಃಸತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು;. ಸುಂದರವಾದ ಕಾವ್ಯ ಕಲೆಗಳು ಕಲಾರಸಿಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಸಮ್ಮೋಹನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವನು ಲಾಂಜೆನಸ್. On the sublimeಎಂಬ ಕೃತಿ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಡಾ.ಸಿ.ಎನ್.ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. " ಮೊದಲನೆಯದು ಇದು ನೇರವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಯಾ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ಕೃತಿ ಅಲ್ಲ. ಭಾಷಣ ಕಲೆ ಬಗ್ಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉತ್ತಮ ವಾಗ್ಮಿಯ ಭಾಷೆ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಕೃತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯ ಕರ್ತೃ, ಕಾಲ, ದೇಶಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ, ಗೊತ್ತಿರುವ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲಾ ಚರ್ಚಾಸ್ಪದವೇ. (ಸಿ.ಎನ್.ರಾಮಚಂದ್ರನ್-ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ-ಪು-೨೩)

ಲಾಂಜೈನಸ್‌ನು "ಕಾವ್ಯ-ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಭವ್ಯತೆಯ ಗುಣಗಳಿಂದ ಅವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ" ಎಂಬ ನಾಂದಿಯಿಂದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಆರಂಭಮಾಡಿದನು. ಅವನು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಸಿಸೀಲಿಯಸ್‌ನಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ಈ ರೀತಿ ಇದೆ. "ಸಿಸೀಲಿಯಸ್ ನಾದರೂ

ಪ್ರಭೂತವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮುಖಾಂತರ 'ಮಹೋ ನ್ನತಿ'ಯೆಂದರೇ ನೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡಲು ಶ್ರಮಿಸಿರುವನು."

ಲಾಂಜೈನಸ್ 'ಭವ್ಯತೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ 'ಮಹೋನ್ನತಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ಒಬ್ಬ ಮಹೋನ್ನತ ಕಲಾವಿದನ ಹೃದಯದ ದಿವ್ಯ ಧ್ವನಿಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಹೃದಯದಿಂದ ಹೊಮ್ಮಿದ್ದು ಹೃದಯ ತಟ್ಟಬಲ್ಲದು; "ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸತ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಖಚಿತವಾದದ್ದಾಗಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಭವ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗಾಗಿ, ಆ ರಚನೆಕಾರ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂದು(ದೈವತ್ವದ ಗುಣ)ಇವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸು ಉದಾತ್ತದೆಡೆಗೆ ಒಲಿಯಲಾರದೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಭವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಲಾರದೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಂದು ಬಾಳಿ ಬದುಕಿದ ಜನದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಅವರ ಅಪೇಕ್ಷೆ, ಅಭಿಲಾಷೆಗಳ ಆಳ, ಎತ್ತರಗಳನ್ನೂ, ರುಚಿ, ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನೇ ಆಯಿತು, ಒಂದು ಜನಾಂಗವೇ ಆಯಿತು ಉದಾತ್ತವಾದುದರ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿಯದ ಹೊರತು ಹಿರಿದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟಲಾರದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕುವೆಂಪು ಭವ್ಯತಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಉದಾತ್ತತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'Sublime' ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ಭವ್ಯತೆ, ಮಹೋನ್ನತಿ, ಔನ್ನತ್ಯ 'ಈ ಮೂರು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ಭವ್ಯತೆ' ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಪದದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದವರು ಕುವೆಂಪು ಎಂದು ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಪಂಪನಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

"ಎಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಪರಿಮಿತದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಮೈದೋರುವುದು ಲಾಲಿತ್ಯ. ಎಲ್ಲಿ ಅದು ಅಪರಿಮಿತದಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿ ವಿರಾಟ್‌ಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗುತ್ತದೋ ಅಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು ಭವ್ಯತೆ". ಯಾವ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯದಾಗಲಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯದಾಗಲಿ ದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತೆಯನ್ನು ಅಪ್ಪಳಿಸಿದರೂ ತರುವಾಯ ಭೂಮಕ್ಕೆ ಕುಪ್ಪಳಿಸುವಂತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದೋ ಅದನ್ನು ಭವ್ಯವೆಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತೇವೆ." ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

'ಭವ್ಯತೆ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದು:

ಭವ್ಯತೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಮೂರ್ತತೆ ಪಡೆದರೂ ಅದರ ಪರಮಸಿದ್ಧಿಯು ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಕವಿ, ಕಲಾವಿದನ ಭಾವಾವೇಶ ನೈಜ ಜೀವನದ್ದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಉಚಿತವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಮುಖಾಂತರ ಹೊರಗೆ ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಮಹೋನ್ನತ ಭಾಷೆಯ ನುಡಿಯು ಶಬ್ದದೊಳಗಣ ನಿಶ್ಶಬ್ದದಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಭವ್ಯತೆಯತ್ತ ಒಲಿಯುವ ಸಹಜ ಗುಣವೇ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ನಿಸರ್ಗಶಕ್ತಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಬಹುದು.

ಭವ್ಯತೆ ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮವು ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢವಾಗಿದ್ದು, ಅವರಿಂದ ಕೂಡಲೆ ಹೊರಗೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಭವ್ಯತೆ ಓದುಗನನ್ನು ಕೇವಲ ಸಂತೃಪ್ತಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಶುದ್ಧೀಕರಿಸಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಭವ್ಯತೆಯ ಐದು ಮೂಲಗಳು ಯಾ ಭವ್ಯತೆಗೆ ಸಾಧಕವಾದ ಅಂಶಗಳು:

ಲಾಂಜೈನಸ್‌ನು ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಆಕರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಕೃತ ಹಾಗೂ ಕಲಾನಿಷ್ಠ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿ ೧)ವಿಚಾರ ೨)ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಕೃತಿಕವೆಂದೂ ೩)ಅಲಂಕಾರ ೪)ಪದರಚನೆ, ಹಾಗೂ ೫)ಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಲಾನಿಷ್ಠವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವರ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾಳಜಿ ಕಾವ್ಯದ ನೈತಿಕ ಮೂಲದಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯು ಅನುಕರಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕವು ಅನುಕರೆಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಬೇರೆ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಎನ್ನವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ.ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದಿರುವ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಢಿಕರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು:

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕವು ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದ ಅಂಗಾಂಶವು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳೇ ನಾಟಕಗಳು.

ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಷ್ಟೇ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯಿದ್ದರೂ ಅದು ನಾಟಕದಂತೆ ರಾಜರಂಥವರ ಕಥೆಯಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲು ಕಾರಣ. ಸಂಧಿ-ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವೆರಡೂ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಒಂದು ಉದಾತ್ತವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡದ್ದು. ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಒಂದು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಜೀವನವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶ್ಯ, ಮಂತ್ರಿ ಇಂಥವರ ಜೀವನವನ್ನೊಳಗೊಂಡದ್ದು. ಭಾಣವೆಂಬುದು ನೀಚಪ್ರಕೃತಿಯ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವುಳ್ಳದ್ದು. ಪ್ರಹಸನವು ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಲಘುಕೃತಿ. ಡಿಮವೆಂಬುದು ಹೊಡೆದಾಟದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನಷ್ಟೇ ಚಿತ್ರಿಸುವಂಥಾದ್ದು. ವ್ಯಾಯೋಗವೆನ್ನುವುದು ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹೋರಾಟ. ಸಮವಕಾರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕರಣಗಳಷ್ಟೇ ಅಂಗಗಳ ಪೂರ್ಣತೆ ಇದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿನ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಒಂದು ಐಕ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವೀಥೀ ಎಂಬುದು ವಾಕ್ಕುಶಲತೆಯ ಸಂದರ್ಭ. ಅಂಕವೆಂಬುದು ದುಃಖಸನ್ನಿವೇಶದ ಚಿತ್ರಣ. ಈಹಾಮೃಗವೆಂಬುದು ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಅಭಿಲಾಷೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವಂತಹದು.

ಕಾವ್ಯದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕ, ಏಕೆಂದರೆ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಅದು ನಿಮ್ಮನ್ನು ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಇತರ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಬಳಸಲು ಇರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಾಧನ, ಅಂದರೆ ಭಾಷೆ, ಅಭಿನವನ ಪ್ರಕಾರ, ಕಾವ್ಯವೂ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಬಲ್ಲದು. ಕಾವ್ಯೇಪಿ ನಾಟ್ಯಾಯಮಾನ ಏವ ರಸಃ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅವನು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ರಸವು ನಾಟಕೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವಂತೆ ನಾವು ನಾಟಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ (ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಪತ್ತೇರನಂತರಂ ಮಾನಸೀ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಾತ್ಮಿಕಾ ಪ್ರತೀತಿರುಪಜಾಯತೇ). ಸರ್ಗಬಂಧ (ಮಹಾಕಾವ್ಯ)ದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಮುಕ್ತಕ (ಬಿಡಿಪದ್ಯ) ದಿಂದ ಕೂಡ ಸಹೃದಯನು, ಅವನಿಗೆ ರಸಿಕಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಣ ಶಕ್ತಿ ಇದ್ದಲ್ಲಿ, ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲ.

ನಟರು, ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರದರ್ಶನ, ಮುಖಾಲಂಕಾರ, ಎಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದರೆ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಮುಖ್ಯ. ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಪದ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಕವಿತೆಯ ರೂಪವಲ್ಲದ್ದು ಮುಕ್ತಕಗಳ

(blankverse)ನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್‌ನಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಪಾಲುಗಳುಳ್ಳ ಕವಿತೆಯ ರೂಪವನ್ನು ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡ್ರಿನ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಸವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ನಿಕಟ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ (Closet Drama). ಈ ರೀತಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಉಳಿದುದು ಗೌಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾದರಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಓದುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ Drama ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಆಜಜಜ ಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆಯೋ ಅವೆಲ್ಲವೂ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ನಟನೊಬ್ಬ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನದೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕವು ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಜನರು ಮತ್ತೊಂದು ಗುಂಪಿನ ಜನರ ಎದುರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸೋಫೊಕ್ಲಿಸ್ ಮಹಾಕವಿಯು ಬರೆದ ಅಂತಿಗೊನೆ ಮತ್ತು ಈಡಿಪಸ್ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದ ಉತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಟಕವು ಮೊದಲನೆಯ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವು.

ನಾಟಕವು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಅನಂತರ ಬಹಳ ಕಾಲದ ವರೆಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮತಧರ್ಮವು ನಾಟಕ ಕಲೆಯನ್ನು ಗಂಭೀರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ನಾಟಕ ರೂಪವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತಗೊಂಡಿತು. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಬರೆದ ಮೇಲಂತೂ ನಾಟಕವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತಗೊಂಡಿತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ. ನಾಟಕವು ನೃತ್ ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಎಂದರೆ ನರ್ತಿಸು ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಾವುದನ್ನು ಕುಣಿದು, ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ

ಅದನ್ನು ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. (: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) ೨೦೦೦ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪಟು.೧೧೦೫, ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ೧೯೯೪ ಪುಟ. ೫೨,೭೪,೩೭,೭೫,೯೧,೨೨೬-೨೫೨)

ಮೂಲತಃ ನಾಟಕವೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅನುಕರಣೆ ಆದರೆ ಈ ಅನುಕರಣೆಯು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯದು-ನಾಟಕಕಾರ ತಾನು ಯಾವುದನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೋ ಅದನ್ನು ನಟರ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

"ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪರದೆ ಹಿಂದೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖಾಮುಖಿ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ, ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ, ಮೀಮಾಂಸೆ ಮೊದಲಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ, ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಉತ್ಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರಬೇಕು ಎಂದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇನೋ 'ದಶರೂಪಕ'ವೆಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ರೀತಿಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಧನಂಜಯನೆಂಬುವವನ 'ದಶರೂಪಕ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವೂ ಈ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾ ಹೋಗಿದೆ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ನಮಗೆ ದೊರಕದಿರುವ ನಾಟಕಗಳೆನ್ನುವುದು ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಪುಲತೆಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಆ ಕಾಲದ ಒಟ್ಟೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ದಶರೂಪಕಗಳೆಂಬ ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದರೆ, ಆಮೇಲಿನ ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ ಇನ್ನೂ ಹದಿನೆಂಟು ಉಪರೂಪಕಗಳೆಂಬ ಉಪಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ಆಯಾ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಸ, ನಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಸ್ತುವಿದ್ದು, ಶೃಂಗಾರ-ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಂಥದು 'ನಾಟಕ' (ಉದಾ : ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ); ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪಿತ ವಸ್ತುವಿದ್ದು, ಶೃಂಗಾರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು ಹಾಗೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಅಥವಾ ವರ್ತಕ ನಾಯಕನಾಗಿರುವಂಥದು ಪ್ರಕರಣ (ಉದಾ: ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ). ಇವೆರಡು

ದಶರೂಪಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಯ ಮೊದಲೆರಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಇವು ಆ ಕಾಲದ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ, ಗಣ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟವಾಗುವಂಥದ್ದಾಗಿದ್ದವು ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಮೇಲೆ ಬರುವ ಭಾಣ, ಪ್ರಹಸನ – ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿರುವಂಥವು. ಪ್ರಹಸನ ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಹಾಸ್ಯರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. ಕೀಳು ಜನರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಂಥದು. ಭಾಣ ಎಂಬುದು ಒಂದೇ ಅಂಕ, ಒಬ್ಬನೇ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಇರುವ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರ. ಇದರ ನಾಯಕ ಒಬ್ಬ ವಿಟ; ನಾಟಕ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳ ವೇಶ್ಯಾಗೃಹಗಳಿರುವ ವಠಾರ. ಆ ವಿಟ ರಂಗದ ಹೊರಗಿನ ಆ ದೃಶ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ವರ್ಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೇ ಅನಿಸುವಂತೆ ಆ ಕಾಲದ ಗಣ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಗವಾಗಿರಲಾರದು.

ಈ ವಿಭಜನೆಗಳಿಂದ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟೂ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸುಳಿವು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಶೂದ್ರಕರ ನಾಟಕಗಳು ಬಹುಶಃ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಮುಖ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಭಾಣ ಪ್ರಹಸನಗಳಂತಹ ಒರಟಾದ, ಸುವರ್ಣಯುಗದ ಕತ್ತಲೆಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೆ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿತ್ತು. ಈ ಸಮಾನಾಂತರ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿಂದಿನ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದಿರಬಹುದು; ಗಣ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಜತೆಜತೆಗೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದ, ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರ ಜನಪ್ರಿಯ ಮನರಂಜನೆಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಇದೇ ಆ ಮೇಲಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೇಶೀ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವಂಥದೂ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು." (ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ
(ಮೂ) ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಣಾಮವು ಭಿನ್ನ. "ಇಂಥ ಬೃಹತ್ ರಂಗಮಂದಿರ, ಈ ಇದು ರಂಗರೂಢಿಗಳು ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣ ಮುಖವಾಡಗಳು – ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಗ್ರೀಕ್ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಂಥ ರಂಗ

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವು ಯಾವುದೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಲನೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ, ಭಾವಾಭಿನಯವನ್ನಾಗಲೀ ಆಧರಿಸಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾದ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಭಂಗಿಗಳು, ಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಕಾಣಿಸಬಹುದಾದ ಹಾವಭಾವಗಳು – ಇವೇ ಆ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಾಂಶಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಅಭಿನಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದು – ವಾಚಿಕದ ಮೇಲೆ. ಆ ಕಾಲದ ನಟರಿಗೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ತಯಾರಿ, ಶಿಕ್ಷಣಗಳೂ ಈ ವಾಚಿಕವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷಣ ಕಲೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ತಲೆದೂಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ನಟನ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿದ್ದವು. ಮಾತೇ ಮುಖ್ಯಾಂಶವಾದದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಏಕತಾನತೆ ಉಂಟಾಗದಂತೆ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಅಭಿನಯ ಹುಡುಕಿತ್ತು ; ವಾಚಕವನ್ನು ಮಾತು, ಪಠಣ ಮತ್ತು ಹಾಡು ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಾಧಾರಣ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಮಾತು ಛಂದಸ್ಸಿನೊಂದಿಗೆ ವಾಚಿಸಬಹುದಾದ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳು

ಪಠಣ ಮತ್ತು ಸ್ವರತಾಳಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಹಾಡು – ಈ ಮೂರು ರೀತಿಯ ವಾಚಿಕಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳೂ ವಿವಿಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಕೆಲಸ ಹಲವು ಬಗೆಯದು – ಇದೇ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರಧಾರ – ಕಥಾಕಾರ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾಟಕದ ಒಂದೊಂದು ಘಟಕದ ತುದಿಗೆ ಮೇಳ ಬಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ, ನಾಟಕದ ಹರಿವಿಗೆ ಒಂದು ಲಯವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮೇಳ ನಟರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚೆಗೂ ತೊಡಗುತ್ತದೆ, ಉಪದೇಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಂತೆ ಘಟನೆಯ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಚಿಕ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇದು ದೃಶ್ಯ ವೈಭವವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಮೇಳವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದವರು – ೩,೪ ಜನ ನಟರು ಮಾತ್ರ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ

ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ಅವರೇ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ಜನ. ಮುಖವಾಡದ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಪಾತ್ರದ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಇದು ಕಷ್ಟವೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಈಡಿಪಸ್ ಮೂರೇ ನಟರು ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗುವಂತೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಒಬ್ಬ ನಟ ಈಡಿಪಸ್ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಎರಡನೆಯವನು ಕ್ರೆಯಾನ್ ಮತ್ತು ಕೋರಿಂಥ್‌ನ ದೂತನನ್ನೂ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ನಟ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿದರೆ ಸಾತತ್ಯ ಮುರಿಯದಂತೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬರೀ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅನುಕೂಲತೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಕೂಡಾ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯ. ಮೇಳ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ; ಕಥೆಯ ಕೆಲವು ನಾಟಕೀಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮೇಳದ ಕೆಲವರೇ ಅಭಿನಯಿಸಿಯೂ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ತತ್ವ. ಈ ತತ್ವದ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಈ ಬಹು ಪಾತ್ರಧಾರಣೆಯ ತಂತ್ರ." (ಕ.ವೆಂ.ರಾಘವಾಚಾರ ೧೯೭೪ಳ ಸೊಫೊಕ್ಲಿಸ್ ಮಹಾಕವಿಯ ಎಲೆಕ್ಟ್ರ, ಫಿಲೆಕ್ಟೇತೀಸ್)

ನಟನಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನತೆಯು ಅವಶ್ಯವೆನ್ನುವುದು ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನಿಲುವು. "ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರುವ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಆ ನಾಟಕ ಚಕ್ರಗಳ ಅಭಿನಯ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ, ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಮುಂತಾದವಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ. ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ–ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅಭಿನಯವು ಈ ನಾಟಕ ಚಕ್ರಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಗತ್ಯವಾದ ಅಭಿನಯ – ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವದ ಸಾರವನ್ನು, ಈ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದಲ್ಲಿ ಅವನು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧ ಭಂಗಿಗಳು, ಸಿದ್ಧ ಚಲನೆಗಳು, ಮಾತಿನ ಸಿದ್ಧ ಶೈಲಿಗಳು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಾಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹಾಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಎದುರು ಮುಖವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ, ಆಳದ ಭಾಸವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸದಿರುವ, ಯಾವುದೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿವರಗಳಿಲ್ಲದ ಆಕೃತಿಗಳು. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ರಕ್ತಮಾಂಸಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಜೀವಿತ ಪ್ರಾಣಿ ಎಂದು ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೂ ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲೂ ಹಾಗೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ

ವಿವರಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ಥಾನ, ಯೋಗ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೇ ಪ್ರಧಾನ. ದೇವದೂತನೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ, ಪಾದ್ರಿಯಂತೆಯೇ ಬಟ್ಟೆ ಧರಿಸಿರುವ ಆದರೆ ಎರಡು ರೆಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಪಾತ್ರ. ದೇವರು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೋಪ್‌ನಂತೆ ಬಟ್ಟೆ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ರಾಜರು ಮಧ್ಯಯುಗದ ರಾಜರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನೇ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನಸೂಚಕ ಪರಿಕರಗಳಾದ ದಂಡ, ಕಿರೀಟ – ಇವೇ ಮುಖ್ಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು. ಹೀಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಂತೆ ಇಲ್ಲೂ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಅರ್ಥ ಎಂಬ ಆಶಯ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿತ್ತು.

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶೇಷ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿರುವುದು ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ. ರೋಮನ್ ಮೈಮ್‌ಗಳು, ದೊಂಬರಾಟಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವಿದ್ದರಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅದ್ಭುತ ರಂಗಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟಿದೆ. ದೇವರು ಆಕಾಶದಿಂದ ಇಳಿಯುವುದು, ಮೋಡಗಳು ತೇಲುವುದು, ನೆಲ ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳು ಅದೃಶ್ಯವಾಗುವುದು, ದೈತ್ಯ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಬೆಂಕಿ ಉಗುಳುವುದು, ನಿಜವಾದ ನೀರಿನ ಮೇಲೆ ದೋಣಿ ನಡೆಸುವುದು, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಗಳು – ಇವು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಯಂತ್ರೋಪಕರಣ ಗಳನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ಬಳಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದ ಆ ಸಮಾಜ ಇಂತಹ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಗೂ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು." (ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ–ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ)

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಟಕೀಯತೆಯೂ ಅನುಕರಣೆಯೇ.ಆದರೆ ಇದು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ಜೀವನ ಕ್ರಮ, ಅದರ ಸಂಘರ್ಷ, ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಮನುಷ್ಯರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆ ; ಸಹಜತೆ – ಇವುಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯು ಜೀವನದ ಸತ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಇದೆ. ಜೀವನದ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಯತೆಯು ಕೊಂಚ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಅತಿಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ

ವಸ್ತುವು ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಭಾಷಾಂತರದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಗಮನ ಹರಿಸಬಹುದು. ಅನುವಾದ ಅಥವಾ ಭಾಷಾಂತರಗಳು ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾತಿನ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಬರಹದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳ ನಡುವಣ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಅಗಾಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅನುವಾದವೆಂದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಪುನರ್ ಬರೆಯುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಪಠ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಪಠ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಹೊಸದೊಂದು ಪಠ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ವಿಷಯವಿದೆ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಪರಿಭಾಷೆ; ವೈದ್ಯಕೀಯ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುವುದಕ್ಕೂ, ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಅನುವಾದಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವಾಗ ಅನುವಾದಕನಿಗೆ ಮೂಲ ಲೇಖಕನ ಆಶಯವೇನು; ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶವೇನು, ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಆಕರಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆಯಾಗದಂತೆ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆ, ಅರಿವಿರಬೇಕು. ಅನುವಾದಕನಿಗೆ ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವಬೇಕು. ಪದ ಪದಗಳ ಅನುವಾದದ ರೂಪವನ್ನು ಅನುವಾದಕನು ಬಿಡಬೇಕು. ಆಯಾ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಲೇಖಕನು ಅನುವಾದಕನು ಬಳಸಬೇಕು. ಮೂಲಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕು. ಇವು ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿರುವ ಮೂಲ ನಿಯಮವಾಗಿವೆ. ಜಾನ್ ಡ್ರೈಡನ್ ಮೂರು ರೀತಿಯ ಅನುವಾದ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ:

೧. ಪದಶಃ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಸಾಲು ಸಾಲುಗಳ ಅನುವಾದ.
೨. ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು ಅನುವಾದ ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ
೩. ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾದರಿ–ಇದರಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಕನು ಮೂಲಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುವಾದ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುವಾದವಾದವು ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂಲಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಭಂಗವಿರಲಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಭಾವಾನುವಾದಗಳಾದವು. ಜಿ.ಎನ್. ದೇವಿಯವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಯಾವಾಗ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೋ ಆಗ ಅನುವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಅನುವಾದಗಳ ಉದ್ದೇಶವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು, ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಅತ್ತ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮತ್ತು ಇತ್ತ ಜರ್ಮನಿಯೂ ಆಗಿರದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು" (೧೯೯೯; ೧೩೭)

ಕೈಗಾರಿಕಾ ಬಂಡವಾಳವಾದ, ವಸಾಹತು ವಿಸ್ತರಣೆ ಮತ್ತು ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಕಾಲದ ತನಕ ಅನುವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಧೋರಣೆಯು ಮುಂದುವರಿದಿತ್ತು:

ಒಂದು, ಅನುವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮೂಲ ಪಠ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅನುವಾದಿಸಿದ ಪಠ್ಯ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಹೊಂದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಅನುವಾದವು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳನ್ನು ಮೂಲ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ತೆರಳುವಂತೆ ಉದ್ದೀಪಿಸಬೇಕು.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಯಾರು ಅನುವಾದವನ್ನು ಓದಿರುತ್ತಾರೋ ಮೂಲಪಠ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಪರಕೀಯತೆಯನ್ನುಅನುಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ, ಅನುವಾದವೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಯಣ.

ಭಾರತದ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ರೀತಿಗಳಿವೆ.

೧. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಿಂದ ಕೈಗೊಂಡ ಅನುವಾದ.

೨. ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಕೈಗೊಂಡ ಅನುವಾದ.

೩. ಭಾವಾನುವಾದಗಳು

ಆದರೆ ಅನುವಾದ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಬಂದ "ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್" ನಂಥ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದ ರುದ್ರ ನಾಟಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಇದು ಅನುವಾದವೇ ಅಥವಾ ರೂಪಾಂತರವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಅನಗತ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿವರಣೆಗಳು ಇದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ.ವೆಂ. ರಾಘವಾಚಾರ್ ಅವರು 'ನಂದಾನೆನಪು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ:

"ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲ ಆಯಾ ಜನತೆಯ ಧರ್ಮಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಒಗೆತವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಗ್ರೀಕ್ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸರಿಮಾತು ದ್ರಾಮ (ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಡ್ರಾಮ). ಡ್ರಾಮ ಎಂದರೆ ಮಾಡಿದ್ದು, ಮಾಟ, ಕೃತಿ, ಕಾರ್ಯ ಎಂದರ್ಥ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕಶಾಲೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸರಿಮಾತು ಥೆಯಾತ್ರೊನ್ (ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಥಿಯೇಟರ್). ಥೆಯಾತ್ರೊನ್ ಎಂದರೆ ನೋಡುವ ಸ್ಥಳ ಎಂದರ್ಥ. ಎಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಮಾಟ, ಕಿವಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಕಣ್ಣು. (ರುದ್ರನಾಟಕದ ಹೆಸರು ತ್ರಗೋದಿಯ).

ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣವೆಂದರೆ – ಸಮರೂಪತೆ, ಸಪ್ರಮಾಣ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸಮರಸದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸುವುದರಿಂದ ಬರುವ ಒಟ್ಟಂದ. ಈ ಸಮರೂಪತೆ ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶದಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಡಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಮೇಳ ಗೀತಗಳನ್ನೂ ಒಂದಡಿ, ಎರಡಡಿ, ಮೂರಡಿ ಮೊದಲಾದ ಸಂವಾದಿಗಳನ್ನೂ ಕೊಡಬಹುದು. ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ನುಡಿಗೆ ನುಡಿ, ಅಡಿಗೆ ಅಡಿ – ಹೀಗೆ ಜವಾಬಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವ ಮರುನುಡಿಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಮೇಳಗೀತಗಳು ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಾಗಿ ಎರಡು ಸದೃಶ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಭಾವ, ಬಂಧ, ಛಂದಸ್ಸು, ರಾಗ, ತಾಳ – ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಎಡಮುರಿ ಬಲಮುರಿಯ ಪಡಿಯಚ್ಚು. ಈ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಅನುಗೀತಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಅನುಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಕಟ್ಟಡ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಿರುವಷ್ಟು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಮ್ಯ

ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮೇಳಗೀತದ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಚರಣಕ್ಕೆ ಕೊನೆವಾಡು ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳು

ಲಕ್ಷಣಕಾರರು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ –
೧) ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ

೨) ಕಾಲೈಕ್ಯ

೩) ಸ್ಥಲೈಕ್ಯ

ಇವು ಮೂರೂ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದುವೆ ? ಇವು ಯಾವಾಗಲೂ ಮೀರಬಾರದ ನಿಯತ ನಿಯಮಗಳೇ ? ಈ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಆಂತರಿಕ ಕಾರಣಗಳೇನು ? ಬಾಹ್ಯ ಕಾರಣಗಳೇನು ? ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ಐಕ್ಯಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಸ್ವರೂಪವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

೧. ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ : ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಕುಗಳಾಗಲಿ, ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ವಿಷಯಗಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ನೇರವೂ ಹತ್ತಿರವೂ ಆದ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು. ಗಮನವೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಕಥಾ ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಧಾನ ಭಾಗದ ಮೇಲೆ ನೆಟ್ಟಿದ್ದು ಒಬ್ಬ ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಘಟನ ಜಾಲ – ಇವು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಎದ್ದು ಕಾಣಬೇಕು. ಕಥೆಯ ಪೂರ್ವೋತ್ತರಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ತಿಳಿದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಉಪಕ್ರಮ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಅಡಕವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಕಥೆಯ ಪರಿಪಕ್ವ ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ಅನುಗೂಡಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಬೇಕು.
೨. ಕಾಲೈಕ್ಯ : ಮೊದಮೊದಲು ಕಾಲೈಕ್ಯ ನಿಯಮವಿರಲಿಲ್ಲ.

೩. ಸ್ಥಲೈಕ್ಯ : ನಾಟಕದ ಕಥೆಯ ಸ್ಥಳ ಎಡೆಯಿಂದ ಎಡೆಗೆ, ಊರಿಂದ ಊರಿಗೆ ಬದಲಾಯಿಸಕೂಡದು." (ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕ.ವೆಂ.ರಾಘವಾಚಾರ್ ೧೯೭೩ ನಂದಾನೆನಪು ೧೯೭೩, ಪು. ೧೫೮–೧೫೯, ೧೬೮–೧೬೯, ೧೮೦–೧೮೧, ೧೮೨–೧೮೩)

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಬಂದ "ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್" ನಂಥ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದ ರುದ್ರ ನಾಟಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಇದು ಅನುವಾದವೇ ಅಥವಾ ರೂಪಾಂತರವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಅನಗತ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿವರಣೆಗಳು ಇದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ.ವೆಂ. ರಾಘವಾಚಾರ್ ಅವರು 'ನಂದಾನೆನಪು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ:

"ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲ ಆಯಾ ಜನತೆಯ ಧರ್ಮಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಒಗೆತವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಗ್ರೀಕ್ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸರಿಮಾತು ದ್ರಾಮ (ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಡ್ರಾಮ). ಡ್ರಾಮ ಎಂದರೆ ಮಾಡಿದ್ದು, ಮಾಟ, ಕೃತಿ, ಕಾರ್ಯ ಎಂದರ್ಥ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕಶಾಲೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸರಿಮಾತು ಥೆಯಾತ್ರೊನ್ (ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಥಿಯೇಟರ್). ಥೆಯಾತ್ರೊನ್ ಎಂದರೆ ನೋಡುವ ಸ್ಥಳ ಎಂದರ್ಥ. ಎಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಮಾಟ, ಕಿವಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಕಣ್ಣು. (ರುದ್ರನಾಟಕದ ಹೆಸರು ತ್ರಗೋದಿಯ).

ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣವೆಂದರೆ – ಸಮರೂಪತೆ, ಸಪ್ರಮಾಣ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸಮರಸದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸುವುದರಿಂದ ಬರುವ ಒಟ್ಟಂದ. ಈ ಸಮರೂಪತೆ ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶದಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಡಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಮೇಳ ಗೀತಗಳನ್ನೂ ಒಂದಡಿ, ಎರಡಡಿ, ಮೂರಡಿ ಮೊದಲಾದ ಸಂವಾದಿಗಳನ್ನೂ ಕೊಡಬಹುದು. ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ನುಡಿಗೆ ನುಡಿ, ಅಡಿಗೆ ಅಡಿ – ಹೀಗೆ ಜವಾಬಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವ ಮರುನುಡಿಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಮೇಳಗೀತಗಳು ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಾಗಿ ಎರಡು ಸದೃಶ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಭಾವ, ಬಂಧ, ಛಂದಸ್ಸು, ರಾಗ, ತಾಳ – ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಎಡಮುರಿ ಬಲಮುರಿಯ ಪಡಿಯಚ್ಚು. ಈ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಅನುಗೀತಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಅನುಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಕಟ್ಟಡ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಿರುವಷ್ಟು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಮ್ಯ

ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮೇಳಗೀತದ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಚರಣಕ್ಕೆ ಕೊನೆವಾಡು ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳು

ಲಕ್ಷಣಕಾರರು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ –
೧) ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ

೨) ಕಾಲೈಕ್ಯ

೩) ಸ್ಥಲೈಕ್ಯ

ಇವು ಮೂರೂ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದುವೆ ? ಇವು ಯಾವಾಗಲೂ ಮೀರಬಾರದ ನಿಯತ ನಿಯಮಗಳೇ ? ಈ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಆಂತರಿಕ ಕಾರಣಗಳೇನು ? ಬಾಹ್ಯ ಕಾರಣಗಳೇನು ? ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ಐಕ್ಯಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಸ್ವರೂಪವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

೧. ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ : ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಕುಗಳಾಗಲಿ, ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ವಿಷಯಗಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ನೇರವೂ ಹತ್ತಿರವೂ ಆದ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು. ಗಮನವೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಕಥಾ ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಧಾನ ಭಾಗದ ಮೇಲೆ ನೆಟ್ಟಿದ್ದು ಒಬ್ಬ ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಘಟನ ಜಾಲ – ಇವು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಎದ್ದು ಕಾಣಬೇಕು. ಕಥೆಯ ಪೂರ್ವೋತ್ತರಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ತಿಳಿದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಉಪಕ್ರಮ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಅಡಕವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಕಥೆಯ ಪರಿಪಕ್ವ ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ಅನುಗೂಡಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಬೇಕು.
೨. ಕಾಲೈಕ್ಯ : ಮೊದಮೊದಲು ಕಾಲೈಕ್ಯ ನಿಯಮವಿರಲಿಲ್ಲ.

೩. ಸ್ಥಲೈಕ್ಯ : ನಾಟಕದ ಕಥೆಯ ಸ್ಥಳ ಎಡೆಯಿಂದ ಎಡೆಗೆ, ಊರಿಂದ ಊರಿಗೆ ಬದಲಾಯಿಸಕೂಡದು." (ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕ.ವೆಂ.ರಾಘವಾಚಾರ್ ೧೯೭೩ ಸಂದಾನೆಸಪು ೧೯೭೩, ಪು. ೧೫೮–೧೫೯, ೧೬೮–೧೬೯, ೧೮೦–೧೮೧, ೧೮೨–೧೮೩)

ವಾಸ್ತವವಾದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗಲೂ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಶತಮಾನಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಈಗ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ಇದನ್ನು ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಾದ ಒಂದು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಪದವಾಗಿದೆ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಪರಿಶೀಲನೆಯು ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಸಿವೆ ಎನ್ನುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಈಗ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ವಾಸ್ತವತೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪದ ಮಾತ್ರ, ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಮೊದ ಮೊದಲಿಗೆ ಸರಳವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತು.

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಹಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಿರೂಪಣಾಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದ ಮೊದಲು ವಾಸ್ತವತಾವಾದವೆಂದರೆ ದಿನಂದಿನದ ಸತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮತ್ತು ರಮ್ಯವಾದದ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ದಿನದ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ ಇದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಕೂಡಾ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉದಯವಾದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ನಿರ್ವಚನ ಕೂಡ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆಯಾಯಿತು. ೧೮ನೇಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ 'ವಾಸ್ತವತಾವಾದ' ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗದ ವಿರೋಧವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದ "ನ್ಯಾಚುರಾಲಿಸಂ" (ಸಹಜವಾದ)ದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸರಳ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪದವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇತ್ತು. ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದಿಂದಿನಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ

ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕೂಡ ಬದಲಾಯತು. ವಾಸ್ತವತಾವಾದವು ವಿಷಯದ ವಿವರಣೆ ಹಾಗೂ ವಿಷಯದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ೨೦ನೇಯ ಶತಮಾನ ಬಂದಾಗ ಇದರ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾನಸಿಕ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ರಷ್ಯಾದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಚಿಂತಕರು ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವನ್ನು ೪ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

೧. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿರುವುದು.–ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿದ್ದಾಗ ಅನುಕರಣೆಯು ಕೂಡಾ ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

೨. ಆಕೃತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ವಸ್ತು.ಇದನ್ನುವಸ್ತುವಿನ ಅನುಕರಣೆ ಯೆಂದು ಕರೆಯವಹುದು.

೩. ಅದರ ತಾಂತ್ರಿಕ ನಿರ್ವಹಣೆ.ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಅನುಕರಣೆಯು ಇರುತ್ತದೆ.

೪. ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ : ಇವು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ರಷ್ಯಾದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪರಿಭಾವಿಸು ತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗದ ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ನಂತರ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುಣದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಉತ್ಪನ್ನವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಎನ್ನುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನುಷ್ಯನ ಗುಣವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನು ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೋ ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಳಿಸುವುದೇ ವಾಸ್ತವವಾದ. ಇದು ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಂಪರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವಲೋಕವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ. ಅದು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿರ ಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಾಮುದಾಯಿಕವಾಗಿರಬಹುದು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಅರ್ಥ ಇರುತ್ತದೆ.ಆದರೆ ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮ 'ನಿಜ'ದ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯ ನಿಜವೆಂಬಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮುಗಿದು ಹೋದ ಅಧ್ಯಾಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರು. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಲಕ್ಷಣ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಯಾವತ್ತೂ ಇರುವಂಥಹದ್ದು. ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ನಿಷೇಧ ಹೇರುವಂತಹದ್ದಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ಅನುಕರಣೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಭಿನ್ನ.ಇದರ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಯು ಔಚಿತ್ಯದ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.ಕುವೆಂಪು ಈ ಕುರಿತಂತೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ–'ಕಲ್ಪನೆ'ಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ 'ಉಚಿತ'ವನ್ನು ಮೀರಿದರೆ ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ; 'ಅನುಚಿತಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟರೆ ವಿಕಲ್ಪನಾ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೂ ಎಡೆಗೊಡುತ್ತದೆ.(ಕವಿಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯಪರತಂತ್ರತೆ ಪುಟ.೪೫೫ ಸಂಪುಟ ೧)ವಿಕಲ್ಪನೆಯೆಂದರೆ ಭ್ರಾಂತಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಬರುವಂಥದ್ದು ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಕಲ್ಪನಾ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದರೆ ಭ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಜನ್ಯವಾದ; ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನಾ ಶೂನ್ಯತೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೃಷ್ಟಿ. ಇದನ್ನು "Unimaginative work"ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲಿ ಸುಂದರ ಕಲ್ಪನೆಯಿಲ್ಲವೋ ಆಗ ವಿಕಲ್ಪದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಕಲ್ಪ, ವಿಕಲತೆ; ಮಾಂದ್ಯತೆ ಪದಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೇ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ವಿಕಲ್ಪವೆಂದರೆ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ವಿಕಲ್ಪವೆಂದರೆ ಐಚ್ಛಿಕವಾದುದು; ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಬಹುದಾದುದು, ಅನಿಶ್ಚಿತ ವಾದುದು; ಸಂದೇಹ; ಅನುಮಾನವೆಂಬ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇವೆ.ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಇತಿಹಾಸವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಯಾವುದು, ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯ (ಕಾವ್ಯಶೋಭಾಕರಧರ್ಮ) ಯಾವುದರಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ತೋರಿ ಸುತ್ತದೆ. ದಂಡಿ ಮತ್ತು ಭಾಮಹರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಕಾರಕ ಅಂಶ ಅಲಂಕಾರ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ದಂಡಿಯು ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಸಾಧಾರಣ ಮತ್ತು ಅಸಾಧಾರಣ ಎಂದು ವಿಭಾಗಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ವಾಮನನು ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ, ದಂಡಿಯ ಅಸಾಧಾರಣ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು, ಎಂದರೆ ಗುಣವನ್ನು, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಮತ್ತು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಂತಿಗುಣವೇ ಪ್ರಧಾನಗುಣ

ವೆಂದು ತೋರಿಸಿದ. ರಸವನ್ನು ಅವನು ಕಾಂತಿಗುಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ. ಆದರೆ ವಾಮನನು ಗುಣ ಮತ್ತು ರೀತಿಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ರಸವು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಎಂದು ಉದ್ಭಟ ಹೇಳಿದ. ಅವನು ರಸವನ್ನು ರಸವದಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ. ವಾಮನ ಅದನ್ನು ಕಾಂತಿಗುಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ. ವಾಮನನ ತರುವಾಯ ಬಂದ ರುದ್ರಟ ರಸವನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಸಹಜಗುಣವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ. ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದ ಮೂರನೆಯ ಉದ್ಯೋತದಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿವಿಧ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಧ್ವನಿಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಮಸುಕಾದ ಭಾವನೆ ಇದ್ದಿತು, ಆದರೆ ಅವರು ವ್ಯಂಜನೆ ಮತ್ತು ರಸಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾರದೆ ಹೋದರು ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವರು ಕಾವ್ಯದ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೀಡಲಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬಂದ. ಒಂದು ಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ರಸವು ಆತ್ಮ ಮತ್ತು ಗುಣಗಳು ಅದರ ಧರ್ಮಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಅಂತಿಮ ನಿಲುವು. ರೀತಿ ಮತ್ತು ಸಂಘಟನೆ ರಸದ ಧರ್ಮವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಗುಣಗಳು ರಸವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಾಧನಗಳು ಅವು. ಹೀಗೆ ರೀತಿ, ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಾಭಿವ್ಯಂಜಕ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಸ್ಥಾನ ಹೊಂದಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ ರೀತಿಯ ಸ್ಥಾನ ಹೀಗಿದೆ: ಹೀಗೆ ಸಮುಚಿತ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾಧುರ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳು ರೀತಿಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾದ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ರೂಪವಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ (ಸಂಘಾತರೂಪತಾಗಮನಂ). ರೀತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಭಿನವನು ಪಾನಕರಸದ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿವುದು ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ. ರಸಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವನು ಈ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಅಭಿನವನು ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಂತಿಮ ರೂಪ ಕೊಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಒಂದು ಸಂಘಟಿತ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಖಚಿತ ರೂಪ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನವನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿದ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿನವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅವನ ತರುವಾಯದವರು

ಅನುಸರಿಸಿದರು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆದ ಲೇಖಕರು ತದನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಒಯ್ದರು. ಸಣ್ಣ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಇಲ್ಲೊಂದು ಅಲ್ಲೊಂದು ಅಂಶದಲ್ಲಿ, ಅವರು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಕಾವ್ಯದೋಷಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ, ಔಚಿತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಯಿತು. ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತದ ಉದಯಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಕಾವ್ಯದೋಷಗಳು ಕೇವಲ ಸಂಖ್ಯಾಗಣನೆಯ ವಿಷಯಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ರಸವೇ ಆತ್ಮವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯೊಡನೆ ಕಾವ್ಯದೋಷಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಮಮ್ಮಟನು ಅಡಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದಂತೆ, ದೋಷ, ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಸ್ಥಾನ ಹೀಗಿತ್ತು :

ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಮತ್ತು ರಸದ ಸಂಬಂಧ ದೇಹ ಮತ್ತು ಆತ್ಮದ್ದರಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ರಸವು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ, ಶಬ್ದಾರ್ಥವು ಅದರ ದೇಹ. ದ್ರುತಿ, ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತಾರ ರೂಪವಾಗಿರುವ ಗುಣಗಳು ರಸದ ಧರ್ಮಗಳಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳು ಗುಣಗಳಂತೆ ರಸವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಸುಂದರಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆಭರಣವು ದೇಹದ ಮೂಲಕ ಆತ್ಮವನ್ನು ಸುಂದರಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಅವು ಶಬ್ದಾರ್ಥದ ಮೂಲಕ ರಸವನ್ನು ಸುಂದರಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ರಸಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಿಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವವೇ ದೋಷಗಳು. ದೋಷದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ರಸದೊಡನೆ ಔಚಿತ್ಯಹೊಂದಿಲ್ಲದಿರುವುದು. ಆನಂದವರ್ಧನ ಹೇಳುವಂತೆ 'ಅನೌಚಿತ್ಯಾದೃತೇ ನಾನ್ಯತ್ ರಸಭಂಗಸ್ಯ ಕಾರಣಂ' – ರಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅನೌಚಿತ್ಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ತೀರ್ಮಾನಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಭಿನವನ ತರುವಾಯ ಔಚಿತ್ಯ ವಿಚಾರದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದು ಗುಣದೋಷಗಳು ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಆಧರಿಸಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದವನು ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ. ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು.ಇವು ಶುದ್ಧ ಸೃಷ್ಟಿಯ ತತ್ತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ವಿಷಯಭೂತವಾದ ಜಗತ್ತು ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಭಾವನಾಮಯವಾದುದು ಮತ್ತು ಅಂತೆಯೇ

ಜ್ಞಾತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನವೋದಯದ ಲೇಖಕರು ನಂಬಿದ್ದರು. (ನೋಡಿ- ಬೇಂದ್ರೆ-ಮಾತೆಲ್ಲಾ ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ) ರಸವು ಕೇವಲ ಲೋಕಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದಲ್ಲ. ಅದು "ಲೌಕಿಕಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ಒಂದು ಶಮದ ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಜನ್ಯವಾಗುವ ಅನುಭವವೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ."(ರಸೋ ವೈ ಸಃ ಪುಟ.೫೬೦ ಸಂಪುಟ ೧)ಸ್ಥಾಯೀ ಎಂದರೆ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಇರುವಂಥದ್ದು, ಲೌಕಿಕದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಕ್ಕೆ "ಶಮ"ವನ್ನು (ಉಪಶಮನ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಯನ್ನು ತಣಿಸು)ಒದಗಿಸುವುದು ರಸವೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ರಸವು ಲೋಕಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆಯು ಹೀಗಿದೆ.

"ಅನುಕರಣವು ನಿಜವಾಗಿ ಅನುವ್ಯವಸಾಯ, ಎಂದರೆ ತದ್ವತ್ತಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಮುಂದುವರೆದು ಭಟ್ಟತೌತನು ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯದ ದೃಷ್ಟಾಂತವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ, ರಸವು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಅನುಕರಣೆಗಿಂತ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತ ತಪ್ಪು, ಏಕೆಂದರೆ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಯಾವುದೇ ಅನುಕರಣ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದನ್ನು ಅಭಿನವಭಾರತಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಸಿದ್ದಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ, ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಯ ನಡುವೆ ಒಂದು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ನಮ್ಮ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವೇ ರಸ. ಇದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಭರತನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೂ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಬೇಕು.

ಇದುವರೆಗೆ ನಾವು ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪ್ರತೀತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದೇವೆ : ನ್ಯಾಯದರ್ಶನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಅನುಮಾನಸಿದ್ದಾಂತ ಮತ್ತು ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನದ ರಸಮೀಮಾಂಸೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕೇಳಬಹುದಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ನಟನಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆಯೇ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬುದು. ಈ ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳೂ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಂಖ್ಯದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅದು ರೂಢಿಯ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರತೀತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಕೇವಲ ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು

ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉದ್ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ನ್ಯಾಯದರ್ಶನದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಯಾವ ಆಸ್ವಾದವೂ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಅನುಮಾನ ಜ್ಞಾನವಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಈ ಎರಡು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪ್ರತೀತಿಯು ಅನುಮಾನದಿಂದ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದು ಶಬ್ದ ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ರಸವು ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ಅವನು ಸಮಾನವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಒಂದು ಹೊಸ ತಂತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಂತ್ರವು ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥದ್ದಲ್ಲ ಮತ್ತು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಕಾಣಸಿಗಬಲ್ಲದು.

ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಗೆ ಮೂರು ಶಕ್ತಿಗಳಿವೆಯೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ೧) ಅಭಿದಾ : ಪದದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿರುವ ರೂಢಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ, ೨) ಭಾವಕತ್ವ : ಎದುರಿಗಿಟ್ಟ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ರೂಢಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ವಸ್ತು ಹೊಂದಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ಆ ರೀತಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ, ೩) ಭೋಜಕತ್ವ : ಓದುಗನ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಎರಡು ಗುಣಗಳಾದ ರಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಹಿಂಬದಿಗೆ ತಳ್ಳಿ ಸತ್ವವನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವ ಶಕ್ತಿ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಪ್ರದರ್ಶಿತ ವಿಷಯದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ. ಆದರೆ ಅವನು ರಸಾನುಭವದ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಹಾಗೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅಂಶಗಳ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ವಿಫಲನಾದ ಮತ್ತು ಭಾವಕತ್ವ ಹಾಗೂ ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂಬ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾ ಗುವಂತೆ ಆದ. ಸಾಂಖ್ಯವೇದಾಂತಗಳು ಅವನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಮತ್ತು ರಸಾನುಭವದ ಎಲ್ಲಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಒದಗಿಸಲಾರದಾದವು. ಶಿವಾದ್ವೈತದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಅದನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲವನಾದ.

ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತರ ನಡುವೆ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪ್ರಾಚೀನ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಒಂದು ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಈ ಮುಂದಿನ ಮೂರು ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ : ೧) ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಪ್ರದರ್ಶಿತ ವಿಷಯದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿರದೆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮಾನವಕೇಂದ್ರದೊಡನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಪಡೆಯುವ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಭಾವ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ೨) ಪ್ರದರ್ಶಿತ ವಿಷಯದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಭಾವಕತ್ವ ಎಂಬ ಭಾಷೆಯ ಹೊಸ ಶಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಬರಿದೆ ವಿವರಿಸಿ ತಳ್ಳಿಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ. ೩) ಅಂತಿಮ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುವ ಪ್ರತೀತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಸ್ಮೃತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅಭಿನವನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ ; ಅದಕ್ಕೆ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂಬ ಮೂರನೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ ಎಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈಗ ನಾವು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನತ್ತ ತಿರುಗೋಣ".

ರಸಾನಂದದ ಅನು ಭವವು ಸರಳ ವಿವರಣೆಗೆ ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಭೋಜಕತ್ವ ಮತ್ತು ಭಾವಕತ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಸಂಯೋಜನೆಯು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.. ವಿಕಾರವೆಂದರೆ ಆಕಾರವನ್ನು ವಿಕೃತಿಗೊಳಿಸಲಾಗಿರುವಂಥದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಸುರೂಪ–ವಿರೂಪ; ಆಕಾರ–ವಿಕಾರ ಪದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿವೆ. ವಿಕಾರವೆಂದರೆ ರೂಪಾಂತರ; ಕುರೂಪ; ಬದಲಾವಣೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಬದುಕಿನ ವಿಕಾರವಾದ ಅನುಕರಣೆಯು ನೈತಿಕವಾಗಿ ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂಬ ಮಾತು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತು. ಒಳ್ಳೆಯ ಕಥನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿತ್ತು.ಅದನ್ನು ಅವರು ಸತ್ಕಥನವೆಂದು ಕರೆದರು. ಸತ್ಕಥನವೆಂದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಥನವೆಂದು ಅರ್ಥ. ಯಾವುದು ನೀತಿಯನ್ನು, ಧರ್ಮವನ್ನು, ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು, ಸನ್ನಡತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸತ್ಕಥನವೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಕಥೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು ಅದು ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದು. ಗದ್ಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಕೆಲವೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯು ಕಾದಂಬರಿಯ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳೂ ಕೂಡ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಕಥೆಯು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು ಸತ್ಯವು ಆಗಿರಬಹುದು. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯೂ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವು ಕೇಳುಗನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು.

ಕಥೆಯಲ್ಲೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಥೆಗಳು, ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥೆಗಳು, ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳು, ಸತ್ಯ ಕಥೆಗಳು, ಪತ್ತೆದಾರಿ ಕಥೆಗಳು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ.

ಸಣ್ಣಕತೆಯೆಂದರೆ ಹೆಸರು ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಸಣ್ಣ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಸಣ್ಣಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಅಥವಾ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಸಣ್ಣಕತೆಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವು ಕಾದಂಬರಿಯಂತೆ ಸುದೀರ್ಘವಾದುದಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿದ್ದು, ಅನೇಕ ಅಂಗಗಳು ಆ ವಿನ್ಯಾಸದೊಳಗೆ ಇದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಸಣ್ಣ ಕತೆಯೆಂದು ಕರೆಯಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಕಥನ ತಂತ್ರಗಳಿದ್ದು ಅವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಹೊಂದಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿ ವಸ್ತು, ಅದರ ನಾಯಕ ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ವಿನೋದದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ; ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ; ದುರಂತ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಕಾದಂಬರಿಯು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೇಂದ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಿಂತ ಇದು ಬೇರೆಯಾಗುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ.

ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಎದುರು ಬದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಸಣ್ಣ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಲ್ಲ. 'ಸಣ್ಣಕತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಘಟನೆ' ಒಂದು ಅರ್ಥವೆಂದು ಎಡ್ಗರ್ ಅಲೆನ್‌ಪೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿಡುತ್ತವೆಯೆಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕತೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವೆಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ಚಲನೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕತೆಯು ಕಾದಂಬರಿಯಷ್ಟು ಸುದೀರ್ಘವಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಅದರ ಮಾನದಂಡ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕತೆಯ ಪರಿಣಾಮವು ಕೂಡಾ ಸಣ್ಣಕತೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದುದು. ಕತೆಯ ಒಳಗಿನ ಘಟನೆಯ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವೂ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಆಂತರಿಕವಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಜೋಡಣೆಯು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದುದು. ಕ್ರಿಯೆಯು ಕೂಡಾ ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ಜರುಗುತ್ತವೆ.

ಕತೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ, ಮಧ್ಯೆ, ಅಂತ್ಯ ಇವುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿ ಜರುಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಕ್ರಿಯೆಯು ಬಹು ವೇಗವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕತೆಯನ್ನು ಓದುವಾಗ (ತುಂಬಾ ಒಳ್ಳೆಯ ಕತೆಯಾದರೆ) ಪ್ರಾರಂಭ ಎಷ್ಟು ಸಲೀಸಾಗಿ ರುತ್ತದೋ ಅಷ್ಟೇ ಸಲೀಸಾಗಿ ಅದರ ಮುಕ್ತಾಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಯ ಮುಕ್ತಾಯ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರದಲ್ಲಿ ಅತಿರೇಕವೆನಿಸುವ ನಿಲುವುಗಳಿ ರುವುದಿಲ್ಲ. ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾದ ವಿವರಗಳು ಬಂದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಡೆಗೂ ತಿರುಗಬಹುದು. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯು ಸಣ್ಣ ಕತೆಯ ನಡುವಣ ಗೆರೆಯು ಸಣ್ಣದು. ಸಣ್ಣ ಕತೆಯು ಅನುಕರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಕಾದಂಬರಿಯು ಜಗತ್ತನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ.ಸಣ್ಣ ಕತೆಯು ಘಟನೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಚೌಕಟ್ಟು ವಿಶಾಲವಾದುದು. ಹೊರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯು ಅನುಕರಿಸುವಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿ ಸುತ್ತದೆ.

ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ಅನುಕರಣೆಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಒಳ್ಳೆಯ ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟ ಅನುಕರಣೆಯೆಂಬ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಸತ್ ಅಂದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ. ಸತ್ಕವಿ ಅಂದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿ. ಶೀಲ, ಸುಕೃತಿ, ಮಂಗಲ, ಉನ್ನತ ಅಭಿರುಚಿ; ವಿಶಾಲ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಕವಿತೆಗಳು ಸತ್ಕವಿತೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿಗಳು ಉತ್ತಮ ದಾರಿಯನ್ನು

ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ರೊಮಾಂಟಿಕರ ವಾದ. ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ನಂಬಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಮತ್ತೆ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ಹೇಳಬಹುದು: ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ- ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಧಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವು ಮುಖ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಾಜದ ರೀತಿ ರಿವಾಜುಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವವು ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೈನಂದಿನ ವಾಸ್ತವವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ-ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯ; ಕಾಲ; ಇವು ಒಂದು ಕಡೆ ಸಂಧಿಸುತ್ತವೆ. ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಅಂತರವಿಲ್ಲ. ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಎದುರು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ನಡುವೆ ಈ ಮೂಲಕ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಯಾವುದು ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವಸ್ತು ಯಾವುದು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಮಾತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂಬುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಹಿಯಿಲ್ಲದ ; ಹಕ್ಕು ಬಾಧ್ಯತೆಗಳಿಲ್ಲದ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಮಾತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಏರಿಳಿತವು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಮಾತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೋ, ಅದು ಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ರೇಖೆ: ಬಣ್ಣಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಬಣ್ಣವೇ ಚಿತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಮಾತು, ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ರೀತಿ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಲೇಖಕನು ತನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಭಾಷೆ : ಅಲಂಕಾರ : ಲಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಬಳಕೆಯಾದ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಎನ್ನುವ ಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಒಂದು. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ; ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ

ಪರಂಪರೆಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನದೇ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಭಾವವೆಂದರೆ–ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿಯು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ವ್ಯಾಸ ಭಾರತವನ್ನು ಪಂಪ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡ. ಹಾಗೆಯೇ ವಿಷಯ: ವಸ್ತು; ಶೈಲಿ: ರೂಪ: ತಂತ್ರ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಇದು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಭಾವವೆನ್ನುವುದು ಸರಳ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವ ಮಾದರಿಯದಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಬ್ಲೂಮ್ *'Anxiety of influence'* ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಒಂದು ಕೃತಿಯಿಂದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕೃತಿಕಾರ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಎರವಲು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಬರಹಗಾರರಿಂದ ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಬರಹಗಾರ ಕೆಲವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಸ್ವೀಕಾರ ಅಸಹಜ; ಅತಾರ್ಕಿಕವೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದೂ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಬ್ಲೂಮನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಂದ ಪಡೆಯುವುದು; ಅದನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆಯುವುದು. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವುದೆಂದರೆ ಅದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದನ್ನು ನಾವು ಪುನರ್ ಅನ್ವಯವೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕು. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ತಪ್ಪಾಗಿ ಓದಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯವೂ ತಪ್ಪಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಭಾವವೂ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅನುವ್ಯವಸಾಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ.ಹಾಗೇ ಲೋಕಾನುಕರಣೆಯ ಕುರಿತೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳು ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಭರತ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆಂಗಿಕವೂ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿಯೂ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಎಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾರೋ ಅಲ್ಲಿ ಉಳಿದವರು ಅದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತದೆ.ಬ್ರಿಟೀಶರನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಎಂ.ಎನ್.ಶ್ರೀನಿವಾಸರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯೀಕರಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕು

ವಿರಾಟ ಪುರುಷನ ಮುಖದಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಹುಟ್ಟಿದರು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಕರ್ಮಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಜಾತಿಗೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪುರುಷ ಸೂಕ್ತದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಚತುರ್ವರ್ಣವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಜಾತಿಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವವರು ಇದೇ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಜಾತಿಗೂ – ಅವರ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೆಂದರೆ ಇಷ್ಟು ಎನ್ನುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹಾಗಲ್ಲ. "ಬ್ರಾಹ್ಮಣ = ವೈದಿಕ' ಎನ್ನುವ ಸರಳ ಹೇಳಿಕೆಯು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ. ವೈದಿಕ ಅನ್ನುವುದು ಈ ಮೊದಲು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾದ ವೇದ ಪ್ರಣೀತ ಅನುಸರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು. ಯಾರು ವೇದಾಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೋ ಅವರು ವೈದಿಕರು. ಋಗ್ವೇದದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಈ ಕತೆಗೂ ಈಗ ಬದುಕಿರುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೂ ಒಂದೇ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಪ್ರ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಬ್ರಹ್ಮ ಜ್ಞಾನ ಪಡೆದವನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ. ಮೊದಲು ಮಾಂಸಾಹಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಅನಂತರ ಸಸ್ಯಾಹಾರಿಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿದರು: ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಜಾತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಪುರುಷ ಸೂಕ್ತವಿದೆಯಾದರೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ವ್ಯವಹಾರ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದರು. ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರದೇಶದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಅವರವರ ಲೌಕಿಕದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ಯೋಗಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದರು. ಲೌಕಿಕದ ಅಗತ್ಯವೇ ಉಳಿದ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಇದು ಒಂದು ರೂಪವಾದರೆ, ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾದರಿಯು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನಅವರದು ಆಢಳಿತಾತ್ಮಕ ಪರಿಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಭಾಷೆ.ಆಡಳಿತವೆಂದರೆ ನಿರ್ಧಾರಾತ್ಮಕ ಅಧಿಕಾರವೆಂದರ್ಥ. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿನ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ರೀತಿಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಅನಂತರ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ 'ಅಧಿಕಾರ'ವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು

ಪಡೆಯಿತು. ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು 'ವಿಶೇಷ ತಜ್ಞತೆ'ಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಕಾನೂನುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹೇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸ್ಥಾನ–ಮಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕಾನೂನುಗಳು ಅಮೂರ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಕಚೇರಿಯ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಕಚೇರಿಯ ಕೆಲಸದ ಮೇಲೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವವರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ ಕೇವಲ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಜ್ಞಾನ, ಔದ್ಯೋಗಿಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಖಾಸಗಿ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಕುವೆಂಪು ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವುದು ವಸಾಹತು ಶಾಹಿ ಯುಗದ ಕುರಿತು. ಆಗ –ಬ್ರಿಟಿಷರು ರೂಪುಗೊಳಿಸಿದ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಉದ್ಯೋಗ ರೂಪಿಸಿತು. ಮತ್ತೊಂದು ಮಾದರಿ ಯನುಕರಣೆಯ ಇದೆ:

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವರ್ಗ ವೆಂದರೆ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ. ಇದನ್ನು ಶುದ್ಧ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗವೆಂದಾಗಲೀ; ಶುದ್ಧ ಆಡಳಿತ ನಡೆಸುವ ವರ್ಗವೆಂದಾಗಲೀ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಎನ್ನುವುದು ಸರಕಾರ ಆಡಳಿತ ನಡೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಈ ಪದದ ಮೂಲ ಫ್ರೆಂಚ್‌ನಲ್ಲಿದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ 'ಬ್ಯೂರೋ'(bureau) ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ 'ಬ್ಯೂರೋ ಕ್ರೆಟ್' ಎಂದಾಯಿತು. ಬ್ಯೂರೋ ಅಂದರೆ ಬರೆಯುವ ಮೇಜು ಎಂದರ್ಥ. ಅನಂತರ ಇದು ಕಚೇರಿ ಎಂಬರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿತು. ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಅನ್ನುವುದು ಸರಕಾರ ಮತ್ತು ಜನತೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ಕೊಂಡಿ. ಸರಕಾರದ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು; ಸರಕಾರದ ಕಾನೂನನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತರಲು ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಈ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯು ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿಲುವು ಕಾನೂನು ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯು ಪ್ರಭುತ್ವದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಮುಖವೂ ಹೌದು. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅದು ಒಂದು ಉದ್ಯೋಗವೂ ಹೌದು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ

ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯು ತುಂಬಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂ ತಂತ್ರವಾದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ; ಜಿಲ್ಲಾಧಿಕಾರಿ; ಜಿಲ್ಲಾ ಪೊಲೀಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ವರ್ಗ. ಯಾವುದೇ ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ. ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ, ಸಮಾಜದ ನೀತಿ-ನಿಯಮಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದ ಅಧಿಕಾರ ಹೊಂದಿದೆ.

ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾರ್ವಭೌಮತ್ವದ ಎದುರು ಸ್ಥಳೀಯರು ವಿದೂಷಕರಂತೆ ವರ್ತಿಸಿದರು ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸ ಉತ್ಪಾದನಾ ಸಂಬಂಧವು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ರಾಜಸತ್ತೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿತ್ತು. ಎಂದು ನಾವು ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕುವೆಂಪು 'ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು' 'ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಹೊಸ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆರ್ಥಿಕನೀತಿಯು ಹಳ್ಳಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗಿದವು. ಭಾರತೀಯ ಕೃಷಿ ಮೂಲದ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಉತ್ಪಾದನೆಯೇ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದ್ದು ಎನ್ನುವ ಭ್ರಮೆ ಬರಲು ಶುರುವಾಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಕಾರಣಗಳಿಷ್ಟೇ: ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಬದಲಾದುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮುಖಾಂತರ ಇಡಿಯ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಅದು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಈ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರಭುತ್ವದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಸರಳ ದ್ವಂದ್ವವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಪ್ರಭುತ್ವವು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕೇಡು ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರು. ಉತ್ಪಾದನಾಕ್ರಮದ ಪರಿವರ್ತನೆಯೇ ಕೇಡಿನ ಮೂಲಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಾತ್ರಕೆ ಅಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿಗಳು ಉತ್ಪಾದನಾ ಕ್ರಮದ ಪರಿವರ್ತನೆ, ವರ್ತಕಶಾಹಿ ನಿಲುವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯೀಕರಣ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು.

ಈ ಹೊಸ ಪರಿಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಕೆಲವು ಹೊಸ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದವು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಕಂಪನಿಗಳ ಅಧಿಕೃತ ಪರಿಭಾಷೆಯೇ

ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಕಂಪನಿಗಳು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತಂದ ಆಜ್ಞೆ ಅಥವಾ ನಿರೂಪವು ರಾಜಕೀಯ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಅನುಕರಣೆಯ ಕುರಿತಂತೆ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಬಂಡವಾಳದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕಟದಾಯಕ ವಾಗಿದೆ.

ಬಂಡವಾಳವೆಂದರೆ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದು. ಸಂಪತ್ತಿನ ಕ್ರೋಢಿಕರಣ ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಉತ್ಪಾದನೆಯ ವಿಧಾನ; ಬಂಡವಾಳವಾದ; ಹಣಕಾಸಿನ ಮೇಲಿನ ನಿಯಂತ್ರಣ; ಅಸಮತೆ; ಮಾರುಕಟ್ಟೆಕೇಂದ್ರಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಖಾಸಗಿ ಸಂಪನ್ಮೂಲ. ಹಾಗೂ ಖಾಸಗಿ ಸಂಪನ್ಮೂಲದ ಒಡೆತನ ಬಂಡವಾಳವಾದದ ಮುಖ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಆರ್ಥಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ನಿಯಂತ್ರಣವಿಲ್ಲದಿರುವುದು. ಉತ್ಪಾದನೆ–ಅದರಿಂದ ಬರುವ ಲಾಭವು ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದು 'ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಖಾಸಗೀ ಒಡೆತನವಿರುತ್ತದೆ. ಕೂಲಿದಾರರ ಶೋಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಪಾಳೇಗಾರಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲೇ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದೆ. ದುಡಿಮೆಗಾರರ ಶ್ರಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅದರಿಂದ ಬರುವ ಲಾಭದಲ್ಲಿ ಬಂಡವಾಳಗಾರರು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ದುಡಿಮೆಯ ಫಲಗಳನ್ನು ಖಾಸಗಿಯಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸುವ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವಿಧಾನ ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ವೈರುಧ್ಯ. ಈ ವೈರುಧ್ಯವು ಉತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಅರಾಜಕತೆ, ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಆರ್ಥಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಹಾಗೂ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಧಾನ ವರ್ಗಗಳಾದ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ಹಾಗೂ ಶೋಷಣಾವಾಸಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ ರಾಜಿ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋರಾಟ ಇವುಗಳಿಗೆ ಎಡೆಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿನಾಶವು ಖಚಿತದ್ದಾಗಿರುವುದು ಈ ವೈರುಧ್ಯದಿಂದಲೇ. (ಬೋರಿಸ್ ಪುತ್ರಿನ್ (ಮೂಲ) ೧೯೮೭, ಪುಟ. ೭೫–೭೬)ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಮನುಷ್ಯರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಖರೀದಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ಶಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು

ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಂದು ಕಚ್ಚಾ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮಾತ್ರ. ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಖಾಸಗೀ ಒಡೆತನವು ಮುಖ್ಯ. ಉತ್ಪಾದನೆಯು ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಉತ್ಪಾದನೆಯು ಮಾರಾಟಕ್ಕಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತೃತಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಕಾರವು ಹೇರಳವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭವು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪರೋಕ್ಷ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಳವಿರುತ್ತದೆ. ಅವರು ಬಳಸಿದ ಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಳವು ಪ್ರತಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಡಿಯ ಉತ್ಪಾದನೆಯನ್ನು ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಬ್ಬ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗಳ ನಡುವೆ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಪರ್ಧೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕತೆ: ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ನಾಲ್ಕು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗ್ರಾಮ್‌ಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಧರ್ಮ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಜಾನಪದೀಯ ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ರಾಚನಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಮಿತಿಯುಳ್ಳ ಸ್ವರೂಪದ್ದು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಸಂವೇದನೆಯು ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಮನುಷ್ಯನ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರ ಬಹುದು ಅಥವಾ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಬಹುದು. ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆನ್ನುವುದು ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಆನ್ವಯಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಈ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅದು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಮೂರು ಪದಗಳು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾವು ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು.

ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂ

ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ನವೋದಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪದವು ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ನಾವು ಈಗ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂದರೆ ಪ್ರೇಮಿಸು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಎನ್ನವುದು ಪ್ರೇಮವೆಂಬುದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಎನ್ನವುದು ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ. ಅದು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡು ಬಹಳ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕಂಡಿತ್ತು. ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು–

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂರೆಯು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಆ ಕಾಲದ ಬರಹಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಪಡೆಯುವ ಆನಂದವೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಆನಂದ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ.ಮತ್ತು ಅದು ಸಂವಾದಿಯಾದುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಕಲ್ಪಿತವೆಂದು ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕುರಿತ ನವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಬಂದವು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಮೌಲ್ಯಯುತವಾದ ಬರವಣಿಗೆಯೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು

ಹೇರಲಾಯಿತು ಮತ್ತು ಅದು ಬರವಣಿಗೆಯ ಮಾದರಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸ ಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವು ಬಂದಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಾ ಪೊಲೈಟ್ ಆದ ಬರಹದ ರೂಪವೆಂದು ಹೇಳತೊಡಗಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ತೀರಾ ಮಾಮೂಲಿಯಾದ ಬರಹದ ರೂಪವಲ್ಲ, ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಬದಲಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸತೊಡಗಿದರು. ಇಡಿಯ ಸಮಾಜವೇ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಮಿಶಗಳನ್ನು ತರುತ್ತಿದೆ. ಜನರು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಓಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ನೈತಿಕತೆಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿದರು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅನಂತರ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತಿವೆ ಆದುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಹೊಸ ಶಕ್ತಿ. ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಗಳಿಂದ ನಾವು ಹೊಸತಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕಾದ ಜರೂರು ಇದೆ. ಸ್ವಅನುಭವವೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂಬುದರ ಬದಲಿಗೆ ಆದರ್ಶದ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಪಶ್ಚಿಮ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮೂಲತಃ ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧದ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳಿತ್ತು. ತುಂಬಾ ಪೊಲೈಟ್ ಆದ ಜೀವನ ಕ್ರಮವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಬಿಂಬಿಸ ಲಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರುಚಿಯು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಆಗಿನ ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿದರು. ಆಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅಭಿರುಚಿಗಿಂತ ಹೊಸ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ರೊಮಾಂಟಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸಂಕಥನವಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ನಡೆ ನುಡಿಗೆ ನೈತಿಕತೆಯಿದೆ. ಅದು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂ ನಂಬುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯವೇ ಸುಂದರ. ಅದು ಮಾನವೀಯತೆಯ ನಿರೂಪಣೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹೊಸ ದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವು ರೊಮಾಂ ಟಿಕ್ ಬರಹಗಾರರು ಕಲ್ಪನೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕನಸು. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಬಂಡವಾಳವಾದದ

ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಯಾಂತ್ರಿಕವಲ್ಲ, ಅದು ಜಡವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಪಶ್ಚಿಮದ ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ನಿರ್ವಚಿಸಿದರು. ಅದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಉದ್ದೇಶಗಳಿದ್ದವು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ತರ್ಕವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕರು ವಿರೋಧಿಸಿದರು. ಅದು ಜಗತ್ತನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಕಂಡಿತು. ಕಾಲಾತೀತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಬಾಹ್ಯದ ನೀತಿ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಮಾನವೀಯತೆಯ ಕುರಿತು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಶೇಷ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢಿಕರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು.ಮಾನವೀಯತೆಯ ನವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಶುರುವಾದುದು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ.ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಹೇಳಿದರು.ಆನಂದ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು.ಜೀವನವೆನ್ನವುದು ಇರುವುದೇ ಸವಿಯಲು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಮೂಲತಃ ಅದು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮುಗಿದಿರಲಿಲ್ಲ.ಅದು ಅದರ ಗಡಿಯನ್ನು ದಾಟಿತು ಕೂಡಾ.ಜಾನ್ಸನ್ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ–"ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ ಅದು ಹಾಗೇ ಬಣ್ಣಿಸುವುದಲ್ಲ. ಕಾಡನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದೆಂದರೆ ಬರೀ ಹಸಿರನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ.ಅದು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲ ನೆನಪನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ರೀತಿಯುಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಕವಿಗೆ ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ಹಂಗು ಇರಬಾರದು.ಯುಗದ ನಿಯಮವನ್ನು ಅವನು ಮುರಿಯುವುದು ಕೂಡಾ ಆವಶ್ಯಕ"ರೊಮಾಂಟಿಕರಿಗೆ ಇದ್ದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಇರುವುದನ್ನು ದಾಟಿ ಬರಹಗಳನ್ನು ಕಾಲಾತೀತ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು.ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು ಆಗ "ಕರೆಕ್ಟ್ನೆಸ್" ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಯಾವುದು ಕರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಕರೆಕ್ಟ್ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ನಾವು ಜಾನ್ಸನ್ ಹೇಳಿದ್ದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನು ಮೂಲತಃ ನವ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ (ನಿಯೋ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪರಂಪರೆಗೆ) ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟವನು. ಕಾಲವನ್ನು ಅವನು ನಿರಾಕರಿಸಲೇ ಬೇಕಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಅವನು ತನ್ನ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನೈತಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಪರಿಶೋಧಿಸುವುದು ಅವನ

ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ. ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿಯು ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ಅಪಾಲಜಿ ಫಾರ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ'ಯನ್ನು ಬರೆದುದಕ್ಕೂ ಇವನು ಬರೆದುದಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಿಡ್ನಿಯು ಬರೆದುದು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ಅವನದು ಉದಾತ್ತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಆದರೆ ಜಾನ್ಸನ್ ಸಿಡ್ನಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಂತೆ ಆಗಿದೆ. ಸಿಡ್ನಿಯ ಎದುರು ಇದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತೆ ಮುಂದೆ ಏನಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದವರು ಬಂದಾಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಬದಲಾಯಿತು. ೧೬೬೦-೧೭೯೮ರ ಕಾಲವು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದು. ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ಪುನರ್ ಜನ್ಮ, ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್ ಬಂದಿರುವುದು, ನ್ಯೂಟನ್ ಥಿಯರಿಯು ಬಂದಿರುವುದು, (೧೬೪೨-೧೬೫೨) ಅಂತರ್ ಯುದ್ಧದ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹ ವಾಗಿದೆ. ಆಗ ಪ್ರಾಚೀನ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆನಪುಗಳ ಅಗತ್ಯವೂ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಆಗಿನ ಹುಡುಕಾಟ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇದು ಆಗಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ತುರ್ತು. ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವು ಪ್ರಕಟವಾದುದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ.ಅಲ್ಲಿ ಅದು ಟ್ರೆಡಿಶನ್ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ನವಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ, ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂಗೆ, ನವ್ಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಒಂದು ಅಂತರ್ತಂತು ಇದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಸಿಡ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಅಪಾಲಜಿಯ ಮಾತು ಯಾಕೆ ಬರುತ್ತದೆ? ಜಾನ್ಸನ್ ಸತ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ? ಎಲಿಯಟ್ ಯಾವ ಟ್ರೆಡಿಶನ್ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ? ಇದು ವಸಾಹತು ಕಾಲದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅದರ ಅನಂತರದವರು ಕೇಳದಿರುವುದಕ್ಕೂ ನಾವೀಗ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕು. ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯುವೆಲ್ ಜಾನ್ಸನ್ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಗಣನೆಗೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನವ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಕೊನೆಯವನು ಜಾನ್ಸನ್. ಅವನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಬಹುದು. ನೀತಿಯು ಬರಹಗಳ ಅವನ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುವಾಗ ನವ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ನಿಲುವುಗಳೇ ಮುಖ್ಯ. ನಿಸರ್ಗದ ಅನುಕರಣೆಯು ಅವನಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದುದು. ಅನುಕರಣೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಯಥಾವತ್ತಾದುದಲ್ಲ. ಕವನವೆಂದರೆ ಅದು ಸ್ವಂತದ ನೇರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲ.ಅವನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವದ ಮರು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ.ಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದರ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆಗಿನ ನಿಯೋ ಕ್ಲಾಸಿಸಂನ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬೇಕು-

ಕವಿಯೂ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮೌಲ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ.ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಕೂಡಾ.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಶೆಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕು.ಅವನು ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ (೧೮೨೧) ಹೇಳಿದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ.ಅವನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಯಾಕೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ? ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಏನಿತ್ತು ?ಇದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನವು ಬದಲಾಗಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯದ ಪಾತ್ರವು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿದೆಯೆಂದು ಅವನು ಕೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯದ ಕೆಲಸವು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ದರ್ಶನವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಿಂದ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯರೋಪ್ ಬದಲಾಗಿತ್ತು. ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದ್ದವು. ಕಾವ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಕೆಲಸವು ಏನಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಸಮಾಜವಿತ್ತು. ಆದರ್ಶಗಳು ಮಣ್ಣು ಪಾಲಾಗುತ್ತಿವೆಯೆಂಬ ಭಾವನೆಗಳು ಬರತೊಡಗಿದ್ದವು. ಜೀವನಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ದರ್ಶನವಿಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಗತಿಯೇನು ಎಂಬ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿತ್ತು. ಡಿಫೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಅಂದರೆ ಏನು ಅಂತ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದರೆ ಅವನ ಉತ್ತರ ಸ್ಪಷ್ಟ-ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ .ಇದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ.ಅವನು ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಭಾವ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡಿದ. ಅವನು ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು.ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮೊದಲು ವಿವೇಚಿಸಿದ. "ಡಿಫೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ" ಎನ್ನುವುದೇ ಅವನ ನಿಜವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಭಾವ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದು ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ, ಭಾವ ಬುದ್ದಿಗಳ ಸಮನ್ವಯವೇ ನಿಜವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ರೊಮಾಂಟಿಕರ

ನಂಬಿಕೆಯೂ ಹೌದು.

ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೊಂದಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಆನಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಭಾವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಏನು? ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆ ತಂತಿಯ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆ–ತಂತಿಯ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕೊಂಚ ಮುಟ್ಟಿದರೂ ಸಾಕು ಅದು ನಾದವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ.ಅದಕ್ಕೆ ಸಣ್ಣನೆಯ ಮಿಡಿತವುಂಟಾದರೂ ತನ್ನ ಇರವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಾವಗಳಿವೆ. ಅದು ಕೊಂಚ ಸ್ಪರ್ಶವಾದರೆ ಸಾಕು ತರಂಗಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವೂ ಅಷ್ಟೆ–ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾಯುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವು ಸಣ್ಣ ಮಿಡಿತಕ್ಕೆ ಕಾಯುತ್ತವೆ. ಮೂಲತಃ ಆನಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಭಾಷೆ, ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದಲ್ಲಾ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಯುಕ್ತವಾದುದೇ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಬೀಜದೊಳಗಣ ಸಸಿಯಂತೆ ಭಾವ ಮತ್ತುಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಬೀಜದಲ್ಲಿ ಸಸಿಯು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊಳಕೆಯಾದ ಮೇಲೆಯೇ ಸಸಿಯು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ–ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುವ ಮೊದಲು ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾವಗಳು ಹೀಗೆದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಭಾವ ಅಮೂರ್ತ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮೂರ್ತ. ಇದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಆನಂದ ಇವುಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಾವು ನಮ್ಮ ನಿಲುವು ಹೀಗೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅನುಕರಣೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಛಂದೋವಿಲಾಸವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಭಾವಗಳು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಏನಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಲಯವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಛಂದಸ್ಸು ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲತಃ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಶೆಲ್ಲಿಯ ನಿಲುವು. ಅದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಆಸ್ವಾದಿಸಿದ್ದರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ರಸಾನುಭವವನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಆಸ್ವಾದನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ವಾಸ್ತವವಾದ ಅದರ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅನುಕರಣೆ ಅದು ನೇರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶೆಲ್ಲಿಯು

ಹೇಳುವುದು ಬೇರೆ-ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ತರ ತಮಗಳೂ ಮುಖ್ಯ. ಸುಮ್ಮನೆ ಅನುಕರಿಸುವುದಲ್ಲ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ-ಯಾರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆಯೋ ಅವರನ್ನು ನಾವು ಕವಿಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಕವಿಗಳ ಶಕ್ತಿಯು ಭಿನ್ನ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಅನುಕರಣೆಗೂ ರೂಪಕಾತ್ಮಕ ಅನುಕರಣೆಗೂ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ.ಅದನ್ನು ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೇಳಿದ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಪರವಾಗಿರುವ ವಕೀಲ. ಅವನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲೇಬೇಕಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಕವಿಗಳ ಶಕ್ತಿಯು ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ. "ಅಸಂಘಟಿತವಾದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು ಕವಿಯು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂದುಅವನು ಹೇಳಿದ. ಕವಿಗೆ ಹೊರಜಗತ್ತನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಸಾಮಾರ್ಥ್ಯವಿದೆಯೆಂದುಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ಯವನ್ನು ಕವಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಸತ್ಯದ ನವ ದರ್ಶನವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನೆಲೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ,ಆನಂದ ಮುಂತಾದವುಗಳು ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಸಂವಾದಿ. ಸೌಂದರ್ಯ ವೆಂದರೆ ಅದು ಉನ್ನತವಾದುದು ಎನ್ನುವುದು ಅಲ್ಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪದಗಳೇ. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಶೆಲ್ಲಿಯು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಶೆಲ್ಲಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮರು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಅಗತ್ಯ.-

ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು? ಅನುಕರಣೆಗೂ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ? ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ? ಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಮೂರ್ತವೇ? ಅಥವಾ ಅಮೂರ್ತವೇ? ವಸ್ತು ಎಂದರೆ ಏನು? ಅದು ಸತ್ಯವೇ ಅಥವಾ ಅದರಾಚೆಗೂ ಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಇದೆಯೇ? ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ? ಸ್ಥಳಿಯತೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ,

ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ನಿಜ, ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಬುದ್ಧಿ, ಭಾವ-ಬುದ್ಧಿ, ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಲೆ-ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಚರ್ಚೆಗಳು ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದವು. ಈ ನಿಲುವಿನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವೇ ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆ. ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ರೂಪವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಾಣಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ನಿಗದಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಹೃದಯದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದರು. ಈ ಮಾತು ಕನ್ನಡದ ರೊಮಾಂಟಿಕರಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಋತ ಮತ್ತು ಸತ್ಯ, ಸತ್ಯದ ದರ್ಶನ, ಕಾವ್ಯದ ಯೋಗ, ಹೃದಯ ಶಿವ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.ಒಂದು ಹಂತ ದಲ್ಲಿ ಶೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಮತ ಮತ್ತು ಧರ್ಮವು ಕಲುಷಿತವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆನಂದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಮೂಲತಃ ಮತ ಧರ್ಮಗಳು ಕಲುಷಿತವಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುವುದು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮನಗಾಣಬೇಕು. ಅವನು ಆಗ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದ "ಕವಿಗಳು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಶಾಸನ ಕರ್ತರು" ಈ ಮಾತು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಸತ್ಯದ ಹುಡುಕಾಟವೇ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದೇ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ.ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯವು ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ನಿರೂಪಣೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದಾ ನಿರೂಪಣೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಲದು ಅದು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಶಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅನಂತತೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳ. ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಛಂದೋಬದ್ಧವಲ್ಲದ ಭಾಷೆ ಎಂಬುದು ಭಿನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ಲಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರವು ಕಾವ್ಯದ ಭಿನ್ನತೆಗೆ ಕಾರಣ. ನಾದ ಮತ್ತು ಭಾವ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ನಾದ ಮತ್ತು ಭಾವ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯ. ನಾದ ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಛಂದೋಗತಿ ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಅವನು ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಹೀಗೆ-

ಒಬ್ಬ ಮಹಾಕವಿಯು ವಸ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.ಮಾನವ ಸಮಾಜ ದವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು. ಒಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗೆ ಇರುವ ದಿವ್ಯ ಜ್ಞಾನದಂತೆ ಕವಿಗೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ದಿವ್ಯಜ್ಞಾನವಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾಗವು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆಯೆಂದಾದರೆ ಇಡಿಯ ಕಾವ್ಯವೇ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಕವಿಯು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಧೀಶನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ನೇರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನೀತಿಯೇ ಪರಮ ಉದ್ಧೇಶವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವು ಕಾಲಾತೀತ ಮತ್ತು ದೇಶಾತೀತ. ಜೀವನದ ಉದಾತ್ತತೆಯೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೇಳುವುದು ನೈತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು. ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವಿರುವುದು ಅನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಕವಿಯು ಮೂಲತಃ ಛಂದಸ್ಸು, ಲಯ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ. ನೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾತ್ತವೆಂಬ ಗುಣವಿದೆ. ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ದರ್ಶನವೇ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಉಪಯುಕ್ತ ಯಾವುದು ಅನುಪಯುಕ್ತವೆಂಬುದರ ಅರಿವು. ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಕಾವ್ಯವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಕಾವ್ಯ ಕೇಡನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಶೆಲ್ಲಿಯ ನಿಲುವು. ಕಾವ್ಯ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೀಡುವುದು ನಾವು ಅಷ್ಟು ಬೇಗ ವಿವರಿಸಲಾಗದ ಆನಂದವನ್ನು.ಅದು ಅತ್ಯಂತ ರಮ್ಯವಾದುದು. ಉದಾತ್ತವಾದ ಭಾವನೆಯು ಇದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ನಾವು ಚರ್ಚೆಯ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಮಾತುಕತೆಗಳು ಅಲ್ಲ. ಇದು ಶೆಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಿಲುವು. ಈತನ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವುಗಳು "ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್"ನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಶಬ್ದದ ರೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಅವನು 'ಲಿರಿಕಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ರೀತಿ ಅದರ ಮುಖಾಂತರ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ನೀಡುವ ಸಂತೋಷದ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಭಾಷೆಯ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಶಬ್ದದ ರೀತಿಯ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾವ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಗುರಿಯಾದಾಗ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ನೀಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಲ್ಪನೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮನಗಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಕಾವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ ಪಂಥದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂ ಭಾಷೆಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಏನು ಹೇಳಿದೆಯೋ ಅದುವೇ ಅವನ "ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್" ಎಂದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಭಾಷೆಯು ಭಾವದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಭಾವದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದಾಗಿ ಜೀವಸತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯ ಅನಗತ್ಯ ಆಡಂಬರಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅವನು ಹೇಳುವುದು ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಅನಗತ್ಯವಾದ ಭಾಷಿಕ ಆಡಂಬರದಿಂದಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಧಿಸಿದಂತೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯೂ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬರಿಯ ಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತ ವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆಯಲಾರದು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಕಾವ್ಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಬರಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ಈ ಮಾತು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ರೊಮಾಂಟಿಕರ ನಿಲುವೂ ಆಗಿತ್ತು.ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.ಇದರ ನೆರಳು ನಮ್ಮ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೂ ಬಿದ್ದಿದೆ.ಕಾವ್ಯದ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಎಲ್ಲಾ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥದವರಂತೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥಕೊಟ್ಟಿದೆ.ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಪೂರ್ವಕವಾದುದಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವು ಸಹಜ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು.ವರ್ಣನೆಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೂ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಧ್ಯಾನಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯವೂ ಸಂಭವಿಸುವ ವಸ್ತುವೊಂದು ಕಾವ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು

ಸಾಧಿಸಿದಾಗ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಸಂತೋಷವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. "ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವ" ಮತ್ತು "ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ" ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಂನ ಪ್ರಮುಖ ತತ್ವವಾಗಿದೆ. ಒಂದೇ ವಸ್ತು ವಿವಿಧ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ವಸ್ತುವಿನ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದಲೆ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗುತ್ತದೆ.ಕಾವ್ಯ ಬುದ್ಧಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವಲ್ಲ ಅದರ ಬದಲು ಅದು ಭಾಷೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.ಮನಸ್ಸಿನ ಉನ್ಮತ್ತತೆ ಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅತಿರೇಕ ಮತ್ತು ಅತಿರಂಜನೆ ನಮ್ಮನ್ನು ನೀತಿ ಭ್ರಷ್ಟನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದೆಂದು ಆತನು ಹೇಳಿರುವುದು ಅವನ ನೈತಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾವದ ತುಮುಲ ತೆಯೂ ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ.ಕವಿತೆ ಶೈಲಿ ಬೇರೆ ಗದ್ಯದ ಶೈಲಿ ಬೇರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನವುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ಎಲ್ಲಾ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥದವರಂತೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ನಿಲುವು.ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ ಗದ್ಯದ ರಚನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎಂದು ಹೇಳುವ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಗದ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು.ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯ ವಿಶೇಷತೆ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಕವಿಯ ಶ್ರದ್ಧೆಯು ಕೂಡ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುವ ಪುನರೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷತೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ.ಆದಿಪ್ರಾಸ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ ರಾಚನಿಕ ಏಕತೆ ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅದು ತನ್ನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.ಇದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತನ ನಿಲುವು.

ಕವಿಯೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದರಿಂದ ಅವನ ಹೃದಯ ವೈಶಾಲ್ಯತೆ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಎನ್ನುವುದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತನ ನಿಲುವು ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕವಿಯ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ ಅವನ ಭಾವ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ

ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಕವಿಯ ಸಹಜ ಶಕ್ತಿ ಎಂದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಉಕ್ತಿಗೂ, ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರದ ಮಾತಿಗೂ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ.ಕಾವ್ಯದ ಉಕ್ತಿಯು ಸಶಕ್ತವಾದುದು,ಕವಿಯು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಶಬ್ದ ಚಮತ್ಕಾರಯುತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ಕವಿತೆಯ ಮಾತು ಜಡವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಕಲೆಯ ಅವನತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.ಒಬ್ಬ ಕವಿ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ಚರಿತ್ರಕಾರನೋ ವಿಜ್ಞಾನಿಯೋ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಕಾರ ಸಮಕಾಲೀನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರಿಯ ಘಟಕಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕವಿಯು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡಿ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ.ಅವನು ಕವಿಗೆ ಕಟ್ಟಲೆಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆ ಬರಿಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾದುದ್ದಲ್ಲ (ವರ್ಡ್ಸ್ ವರ್ತ್ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಅವನು ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಜ್ಞಾನ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕು.)

ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಾಜ ಪರವಾಗಿಯು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಾವ ಪರವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥಗಳು ವಿಜ್ಞಾನ; ಆಧುನಿಕತೆ ; ಜ್ಞಾನ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬೇರೆ ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿದೆ. ಕವಿತೆ ಎನ್ನುವುದು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಕ್ರಮ ಎನ್ನುವುದರ ಕುರಿತು ಅವನಿಗೆ ಸಹಮತವಿದೆ.ಕಾವ್ಯದ ಸಫಲತೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಎನ್ನವುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ತುಂಬಾ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯವೊಂದು ಕಾಲಾತೀತ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಾತೀತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನವುದು ಬಹುತೇಕ ರೊಮಾಂಟಿಕರ ನಿಲುವು ಹೌದು. ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಹೊದಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಂವೇದನೆಯು ಕೊಡುವ ಆನಂದ ಭಾವದ ಸ್ಮರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು.ರಸಭಾವ ಎನ್ನುವುದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತನ "ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್"ನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

ಭಾವದ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಡೆ ನುಡಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

೧. ಭಾಷೆಯ ಸಂವೇದನೆ

೨. ಅಲಂಕಾರ
೩. ಅನುಭವ
೪. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ
೫. ಕಾವ್ಯದ ರಾಚನಿಕ ಏಕತೆ
೬. ಅನುಭವ ಭಾವವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ
೭. ವಸ್ತು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯತೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ

ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವುಗಳು "ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್"ನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಶಬ್ದದ ರೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಅವನು 'ಲಿರಿಕಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ರೀತಿ ಅದರ ಮುಖಾಂತರ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ನೀಡುವ ಸಂತೋಷದ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಭಾಷೆಯ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಶಬ್ದದ ರೀತಿಯ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾವ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಗುರಿಯಾದಾಗ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ನೀಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಲ್ಪನೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮನಗಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಕಾವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಭಾವದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅವನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಜೀವಸತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ಇಲ್ಲಿ ಭಾವದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಗಮನಾರ್ಹ. ಹಾಗೆಯೇ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯ ಅನಗತ್ಯ ಆಡಂಬರಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಭಾವ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಸಹಯೋಗವೇ ಮುಖ್ಯ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬರಿಯ ಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆಯ ಬಾರದು. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಎನ್ನವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವಿದೆ.ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಕಾವ್ಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಬರಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು.ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಾವ್ಯ ಎಲ್ಲಾ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥದವರಂತೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನಲ್ಲು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥಕೊಟ್ಟಿದೆ.ಇದುವೇ ರೊಮಾಂಟಿಕರ ಮಿತಿಗೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಪೂರ್ವಕವಾದುದಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವು ಸಹಜ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು.ವರ್ಣನೆಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಯಾಗಿರುತ್ತವೆ.ಇಲ್ಲಿ ರೊಮಾಂಟಿಕರು ತಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವು ಬರುತ್ತದೆ.ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಧ್ಯಾನಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯವೂ ಸಂಭವಿಸುವ ವಸ್ತುವೊಂದು ಕಾವ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದಾಗ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಸಂತೋಷವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಂನ ಪ್ರಮುಖ ತತ್ವವಾಗಿದೆ.ಭಾವ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದೇ ವಸ್ತು ವಿವಿಧ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ವಸ್ತುವಿನ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ.ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಕವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅದರಿಂದಲೆ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗುತ್ತದೆ.ಕಾವ್ಯ ಬುದ್ಧಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವಲ್ಲ ಅದರ ಬದಲು ಅದು ಭಾಷೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.ಮನಸ್ಸಿನ ಉನ್ಮತ್ತತೆಯನ್ನು(ಭಾವದ ತಲ್ಲೀನತೆ) ಸೂಚಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.ಅತಿರೇಕ ಮತ್ತು ಅತಿರಂಜನೆ ನಮ್ಮಗಳ ನೀತಿ ಭ್ರಷ್ಟನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದೆಂದು ಆತನು ಹೇಳಿರುವುದು ಅವನ ನೈತಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.ಭಾವದ ತುಮುಲತೆಯೂ ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ. ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಾ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥದವರ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ದಿಕ್‌ಪಲ್ಲಟ ಎನ್ನುವುದನ್ನು

ಕಾಣಬಹುದು. ಇದನ್ನು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ ಗದ್ಯದ ರಚನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎಂದು ಹೇಳುವ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಗದ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯ ವಿಶೇಷತೆ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಕವಿಯ ಶ್ರದ್ಧೆಯು ಕೂಡ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುವ ಪುನರೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷತೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ.ಆದಿಪ್ರಾಸ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ ರಾಚನಿಕ ಏಕತೆ ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ

ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ಆಗ ಹೇಳಿದ್ದು ಮರಳಿ ಮತ್ತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪುನರ್ ರೂಪಿಸಬೇಕು ಅಂತಲೇ.ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿದೆ,ಅದು ಈಗ ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆ.ಇದು ಅವರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿತ್ತು.ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಅವರನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಮಾಡಿತ್ತು.ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನವು "ಹಣ"ಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ನೀಡಿತು.ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಇದು ಬದಲಾಯಿಸಿದೆಯೆನ್ನುವುದೇ ಈ ಕಾಲದ ನೈತಿಕತೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿತು.ಮಾನವೀಯತೆ ,ನೈತಿಕತೆ,ಸುಂದರ ಜೀವನದ ಆದರ್ಶ,ಕಳೆದ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ನಿಸರ್ಗ, ಕಾಲತೀತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು,ಪರಿಧಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಕನಸುಗಳು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮುಖ್ಯ ತಳಹದಿಯಾಯಿತು. ಆಗಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರಣವು ಹೀಗಿದೆ:

ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆ ಯೆಂದರೆ– ಶೋಷಿತರ ಮತ್ತು ಶೋಷಕರ ನಡುವೆ ಉಂಟಾದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಬಿರುಕು. ಈ ಶತಮಾನದ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗ ಪ್ರಗತಿಪರ ಹಾಗೂ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಮನೋಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಸಂಕೇತ ವಾಯಿತು. ಶೋಷಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅದು ತುಂಬಾ ತೀವ್ರತರವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗವು ಏಕಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಜನಾಂಗೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದು ತನ್ನ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಮಾನವೀಯ (Antihuman) ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆದಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಆಸಕ್ತಿಯು, ತತ್ವಜ್ಞಾನಗಳಿಗೆ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಗೆ, ಲೇಖಕರಿಗೆ ಮುಖ್ಯ

ವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದವೆನ್ನುವುದು ಸಂಶಯ ಮತ್ತು ಸ್ವಘಾತುಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಏಕಾಂತವಾದಿಗಳು (Cultural Elites) ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾವಾದವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿದರು.

ಇಲ್ಲಿ ಮಾನವತಾವಾದ ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕು. ಮಾನವತಾವಾದವೆಂದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮ. ಇದು ಮನುಷ್ಯನ ಘನತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಗೌರವಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನಿಗಿರಬೇಕಾದ ಹಕ್ಕುಬಾಧ್ಯತೆ, ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯ, ಮನುಷ್ಯನ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ, ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಒಳಿತನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಹಾರೈಸುವುದು ಮಾನವತಾವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ. ಮಾನವತಾವಾದವು ಅಸಹಿಷ್ಣುತೆ; ಉಗ್ರಗಾಮಿತನ; ಇತರರ ಬಗೆಗೆ ಅಗೌರವ – ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾನವತಾವಾದಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಬಂತು. ಹದಿನೈದು ಮತ್ತು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜಮೀನುದಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ಕಾಲದ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಇದು ವಿರೋಧಿಸಿತು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾನವತಾವಾದವು ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿಡಿತವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾನವತಾವಾದ ಇವು ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿತು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಸಮಾನತೆ, ಭ್ರಾತೃತ್ವ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಕೂಡಾ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಖಾಸಗಿ ಒಡೆತನ; ವ್ಯಕ್ತಿವಾದವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಿತು. ಇದು ಬಂಡವಾಳ ಶಾಹಿ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಯಿತು. ಇದು ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಮಾಜವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಮಾನವತಾವಾದವು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನ. ಇದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಮಾಜವಾದದ ಆಶಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಎಲ್ಲಾ ಮನುಷ್ಯರ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುತ್ತದೆ. ಖಾಸಗಿ ಒಡೆತನದ ನಿರಾಕರಣೆ; ಶೋಷಣೆಯ ವಿರೋಧದಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಮಾನವತಾವಾದವು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಸಮಾಜವಾದಿ ಮಾನವತಾವಾದವು ನಂಬುತ್ತದೆ.

ಈಗ ಮೊದಲಿನ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು. ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾ ವಾದಕ್ಕೆ ವರ್ಗದ ಸೀಮಾರೇಖೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ : ಒಳ್ಳೆಯ ಮತ್ತು ಸಭ್ಯರಾದ ಜನರು

ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಮನುಷ್ಯರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಜನಾಂಗವಾಗಲೀ, ವರ್ಗವಾಗಲೀ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಯಾಗಲೀ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಮಾನವತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಘರ್ಷದ ಆಚೆಗೆ ನಿಂತು ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾಜಕಾರಣವೆನ್ನುವುದು ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾವಾದವು ಮನುಷ್ಯನಿಗಿರುವ ವರ್ಗದ ತಳಹದಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಮಾನವತಾ ವಾದವು ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರ ಎರಡು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಧಿಸಿದ್ದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾವಾದವು ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುವ ಗೋಜಿಗೂ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾನವತಾವಾದವು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಉದಾರವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿ ಅದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಸಹಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮಿತಿಯಿದೆ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಸಮಾಜವಾದಿ ಮಾನವತಾವಾದವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ.

ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಾನ. ಇದು ನಮ್ಮ ಓದಿನ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಠ್ಯ ಕೇಂದ್ರಿತ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಿರ್ವಚನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ ಮುಂತಾದವರು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೂರು ಭಾಷೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದಡೆಯಿಂದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಕಟ ಪರಿಚಯ (ಇದು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದು) ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಈ ಮೂರರ ನಡುವೆ ಅವರು ವ್ಯವಹರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಉಗಮದಲ್ಲಿಯೇ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಚೈತನ್ಯವೊಂದು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು.

ಯುರೋಪಿನ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡಿಯೂ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ನವೋದಯದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬಹುವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿದರು. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಕರಗಳು ಅವರಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾದವೋ ಅಷ್ಟೇ ಯುರೋಪಿನ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಕರಗಳೂ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವಿಭಜಿಸಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಕುವೆಂಪುಗೆ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ, ಭವ್ಯತೆ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸನ ವಾದಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು 'ಜ್ಞಾನ'ವೆಂದು ಕರೆದೆವೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. 'ಜ್ಞಾನ'ಕ್ಕೂ ಯುರೋಪ್ ಮಾದರಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಂಟನ್ನು ಬೆಸೆಯಲಾಯಿತು. ಯಾವುದು ಯುರೋಪಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತೋ ಅದನ್ನು ಜ್ಞಾನವೆಂತಲೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾದುದು ಜ್ಞಾನವಲ್ಲವೆಂತಲೂ ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸಂವಾದವು ಏರ್ಪಾಡುಗೊಳ್ಳ ಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯು ಕಂಡು ಬಂತು.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮವು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ಏಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು. ಏಕರೂಪವಾದ ಕಾಯಿದೆಗಳು – ಒಟ್ಟಾರೆ ಯಾಗಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದವು. ಇವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವು ಏಕರೂಪದ್ದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದಿಂದ ಏನೂ ಪರಿಣಾಮವಾಗದ ಜನಾಂಗಗಳಿ ದ್ದವು. ಈಗಲೂ ಅಂದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಅನಂತರವೂ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯು ಅದುವೇ ಆಗಿದೆ .ಹಾಗೆಯೇ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡ ಮತ್ತು ಎದುರಿಸಿದ ಜನರು / ವರ್ಗಗಳೂ ಇವೆ.

ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆದ ಸಂಕಥನಗಳು ಕೂಡಾ ಏಕಮಾದರಿಯವು ಅಲ್ಲ. ಈ "ಅನುಭವ"ನಿರೂಪಣೆಗೂ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾಗಿರುವ ಅಂದರೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತದ ಅನುಭವ ನೇರವಾಗಿ ದೊರಕದಿರುವ ಸಂಕಥನಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಬೇರೆ ರೀತಿಯವು.

ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಹದಿನೇಳು ಮತ್ತು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನವು

ಪರಿವರ್ತನೆಗಳ ಪರ್ವಕಾಲ. ವಿಜ್ಞಾನ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ಬಂಡವಾಳವಾದ, ಪ್ರಭುತ್ವ, ಶಿಕ್ಷಣ - ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಮೂಲತಃ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಸ ಹೊಸ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪೂರ್ವದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಮತ್ತು ಅನಂತರದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ೧೭ ಮತ್ತು ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಕಲಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬಹುದೊಡ್ಡ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ (ಅವನತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ) ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಗೆ ರೂಪಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕಾಳಜಿಯು ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಸವಾಲಾಯಿತು. ವೇಗವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಬರಿಯ ಶಿಕ್ಷಣವೊಂದೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಭುತ್ವದ ಸಂರಕ್ಷಣೆಗೆ ಇನ್ನಿತರ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿರಲಿಲ್ಲ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆ). ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ, ಖಗೋಳಶಾಸ್ತ್ರ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡವೋ ಆಗ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಗಾಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇವುಗಳ ಪರಿಣಾಮ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ದೇಶಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಉಂಟಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಜ್ಞಾನ ಪರ್ವವು ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯದಾಗಿತ್ತು. ಪಾರಂಪರಿಕ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಆಧುನಿಕ ಮುದ್ರಿತ ರೂಪಗಳ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಮೆಕಾಲೆ, ಬೆಂಟಿಂಕ್ ಮೊದಲಾದವರು ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ಯಾವ ರೂಪದ್ದಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಚರ್ಚಿಸಲು ಇದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ. ಆಡಳಿತ ನಡೆಸುವವರಿಗೆ ಜ್ಞಾನದ ಬಗೆಗಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯದಾದರೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಜ್ಞಾನದ ಬಗೆಗಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು

ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದವು ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರ ಭಾಗದ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನ ಭಾಗದ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ದೇಶಗಳು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅದನ್ನೇ ಗಾಂಧಿಯಂತಹ ಚಿಂತಕರು ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಕ್ರಮ, ಎರಡೂ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು. ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಕೈದಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುವ ಗಾಂಧಿ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನದ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಕುವೆಂಪು ವಿಜ್ಞಾನದ ವಿರೋಧಿಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಸಾಹತು ದೇಶದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂವಾದಗಳು ತುಂಬಾ ಸಂಕೀರ್ಣ ರೂಪದವು. ಹಾಗೆಂದು ಈಗಲೂ ನಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮವು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಿಕೆಯ ಮಾದರಿಯು ಕೂಡ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾದುದಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ಮೆಕಾಲೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಸೂತ್ರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇವೋ ಅದುವೆ ಈಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮಗಳಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದಿವೆ. ನಮ್ಮ ನವೋದಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದು.

ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದವರೆಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ (ನಾಟಕಾದಿಗಳನ್ನು) ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದವು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೇನು, ಸಹೃದಯರೆಂದರೆ ಯಾರು ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದವು. ಆಯಾ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪರಿಕರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಆದ ವ್ಯಾಪಕ ಚರ್ಚೆಗಳು. ಇವುಗಳ ಮೂಲತಃ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನೇರವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕಾದಿಕಲೆಗಳು ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ ಎಂಬದುನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದವು. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿಣಾಮ–ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯದ, ಭಾರತದ ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಶಿಷ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಮೂಲತಃ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ (ಆಗ ಅದು ಗ್ರಾಂಥಿಕ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು) ಇದ್ದರೂ ಸಹ ನಾಟ್ಯದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಕಲೋನಿಯಲ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬದಲಾದವು. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿ ಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಎರಡು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎದುರಾದವು :

೧. ಯುರೋಪ್ ಮಾದರಿಯ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮದಿಂದ ನಾವು ಎಷ್ಟನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು? ಹೇಗೆ ಪಡೆಯಬಹುದು? ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

೨. ದೇಶೀಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನಾವು ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡುವಾಗ ಯಾವ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು? ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕು? ಅದರಿಂದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ ಯಾವುದು? ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಸಬೇಕು.

ಹೀಗೆ ಈ ಎರಡು ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನವೋದಯದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ 'ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ'ಯು ಜರುಗಿತು. ಈ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ 'ತಾತ್ವಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ'ಯನ್ನು ಅದರದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿನೂತನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವ, ಕೆಲಸವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ವಸಾಹತುಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿತು ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ವಿದಿತ. ಆದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ. ಪು.ತಿ.ನ., ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಬಗೆಗಿನ ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಶ್ನೆ ; ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆ ; ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ – ಈ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೆರೆಕೊರೆದಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ 'ಅನ್ವಯಿಕ' ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮುಖೇನ ಒಂದು ಮೌನದಿಂದ

(Silence mode) ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ದಾಗಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರದ ಹುಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯಿದೆ. ನಮಗೆಲ್ಲಾ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಎನ್ನುವುದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂವಾದ. ಹಾಗೆಂದು ಕೃತಿಯೊಂದರ ಮೇಲೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂವಾದ ನಡೆಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅದರ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅದರ ಹರಹು ವಿಸ್ತಾರವಾದುದು.

ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ; ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ; ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ ; ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ; ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನೆ ; ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಓದು ; ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರ್ವಚನ ; ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿಂತನೆ – ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ವಿಷಯಗಳು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಯೋಜನೆಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ತುರ್ತು ವಸಾಹತು ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಇತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದೆಂದರೆ ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು, ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಬಹು ಭಾಷಿಕ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಾಗಲೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನುಸಂಧಾನಗಳನ್ನು ಅದು ಮಾಡಲೇಬೇಕಿತ್ತು. ಮೊದಮೊದಲಿಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಅದು ಎದುರಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆ ಬರಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮದ ಸಮಸ್ಯೆ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೊಸದೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಆಯಿತು. 'ಕನ್ನಡ ಮಾತು ತಲೆ ಎತ್ತುವ ಬಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕಹಳೆಗೆ ನಾಂದಿ', 'ಹಂಪೆಯ ಹರಿಹರ', 'ನಾಗ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಚಾರ' ಈ ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬದಿಯಿಂದ ಓದುತ್ತಾ ಬಂದರೆ ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಿಕರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬ ಹೊಸ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಈ ಲೇಖನಗಳು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿಯಾದರೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಶೈಕ್ಷಣಿಕವಾದ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಅಲ್ಲದೆಯೂ ಹೇಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತು ಕಾಲದ ಲೇಖಕರು ಹೇಗೆ ಹೊಸ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು.

ವಸಾಹತು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ಕೆಲಸ ಮತ್ತು ಓದುಗನ ಕೆಲಸ ಎರಡೂ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರಹಗಾರರು ಮಾತ್ರವೇ ಬದಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಓದುಗರೂ ಬದಲಾದರು. ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬೇರೆ.

ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ಬದಲಾಯಿತು. ಜಾಗತೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಂತೂ ಲೇಖಕ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕರಗಳು ಸ್ಥಳ, ಅವಕಾಶ (Space), ಎಲ್ಲದರಿಂದಲೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಈಗ ಲೇಖಕ ಯಾವ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಿಂದ ಹೇಗೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೇ ಕಷ್ಟ. ಈಗಿನ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಿಂದಲೂ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. ಯಾವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಎಲ್ಲಿಂದ ಹೇಗೆ ಬಂತು, ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈಗಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸುಲಭ ನೋಟಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುವಂತಹದ್ದಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನದ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಕರಗಳು ಎಷ್ಟು ವೇಗವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಜ್ಞಾನ (ಪಾಂಡಿತ್ಯ) ಅನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಗಡಿ ರೇಖೆಗಳು ಇಲ್ಲವಾಗಿವೆ. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ.

ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಂಶಗಳು ಏನಿವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿತು. ಇದರ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳು : ಕೃತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಡೆಗೆ ಓದುಗರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವುದು.ಇದುವೇ ಅದರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಚಂದ್ರಹಾಸನ ಕತೆ' 'ಜ್ವಾಲೆಯ ಕತೆ' ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಉಪಮಾಲೋಲ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ' ಮುಂತಾದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು : ಒಂದು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ದತ್ತವಾದ ಪರಿಕರಗಳು. ಅದು 'ಅಲಂಕಾರ', 'ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ'ಗಳ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಎರಡನೆಯದು – ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕರಗಳು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ತೌಲನಿಕ ಅಭ್ಯಾಸ' ಗ್ರಂಥ ಪರಿಷ್ಕರಣೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪುನರ್

ರಾಷ್ಟ್ರೀಕರಣ, ಪಾತ್ರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಕ್ರಮ – ಹೇಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಚರ್ಚಿಸಿತು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ – ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಮತ್ತು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಕ್ರಮವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇದು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಳಜಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪಿಸುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯು (ಇದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತಾವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮದಿಂದಲೂ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದೆ). ನಮ್ಮ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಂಥ ಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಉದಾ: ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀ. ಯವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಈ ತರಹದ ಕೃತಿಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಮತ್ತು ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬುದ್ಧಿ ಜೀವಿಗಳ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯರ ನಡುವೆ ಕೃತಿಯ ಬದುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೇತುವೆಯಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪುನರ್ ಕಟ್ಟುವ ಯತ್ನವೂ ನವೋದಯ ಮೇಲಿದ್ದುದರಿಂದ 'ಕನ್ನಡಪರ' ಕಾಳಜಿಯು ಬಹುತೇಕ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮೀಮಾಂಸೆ ; ವಿಮರ್ಶೆ: ವಿವರಣೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆ – ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆದಿರುವ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸಂವಾದವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ನಾವೀಗ ಯಾವುದನ್ನು ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೋ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಆಚೆಗಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂವಾದಗಳು ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ ಮೊದಲಾದವರು "ಒಂದು ರೂಪ"ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ–ಸಂಸ್ಕೃತಿ–ಸಮಾಜದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವು ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕರು 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಕ್ತಾರರಂತೆ' ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಬರಹಗಳು – ಕಥನದ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರಸಾನಂದ, ದರ್ಶನ, ಆನಂದ ಇವಕ್ಕೆ ಬರಿಯ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದ ಅರ್ಥಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ 'ಅಲೌಕಿಕ', 'ತತ್ವಜ್ಞಾನ' ಎರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇದರ ಹಿಂದೆ ಮನುಷ್ಯನ ಬಗೆಗಿನ

ನೈತಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿವೆ. ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆದು ಭಾಷಾಭಿವೃದ್ಧಿ, ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಆದರ್ಶದಿಂದ ಕೂಡಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ವಿಮರ್ಶೆ, ವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಉಪನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ 'ಆದರ್ಶ ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಪುನರ್ ಕಟ್ಟುವುದು ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದ ಏಕೀಕರಣ ಸಾಧಿಸುವುದು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.ಯವರ 'ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ' 'ವಿಚಾರ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಆಹ್ವಾನ' ಮುಂತಾದ ಲೇಖನಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉದಾರವಾದಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ – ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಆಯ್ಕೆಗಳಿದ್ದವು. ಕೃತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳ ಒಟ್ಟು ರಚನೆ. ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳು ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ – ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಆಗಿದ್ದವು. ಈ ರೀತಿಯ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಯಾವುದು ಇಷ್ಟವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದರು. ಉದಾ : ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ದ್ರೌಪದಿಯ ಶ್ರೀಮುಡಿ' ; ಈ ತರಹದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಉದಾರತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಕಟು ಟೀಕೆಯು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಯುರೋಪಿನ ಉದಾರವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕು. ಮೂಲತಃ ಉದಾರವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮ ಎನ್ನುವುದು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚ್‌ಗಳು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಈ ರೀತಿಯ ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾ ವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯು ಎಲ್ಲಾ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಸಮಾನವಾಗಿ ನೋಡುವುದಲ್ಲದೆ ಉದಾರವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉದಾರವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಆಶಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಲ್ಲ. ಈ ಗುಣದ ಒಂದು ಎಳೆಯು ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಉದಾರತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕೃತವಾದ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಯತ್ನವಾಗಿದೆ.

ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದರಿಂದ ಇದರ ಹಿಂದಿರುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸರ್ವೇ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಈ ಗುಣವು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಋಣಾತ್ಮಕವಾದ ಯಾವುದೇ ಅಂಶಗಳಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. ಕಾಳಿದಾಸ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರ ಈ ತರಹದ ಚರ್ಚೆಗಳು ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಎಡ ಪಂಥೀಯ ಮತ್ತು ಬಲಪಂಥೀಯ ಎನ್ನುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಜೀವನ ಅನ್ನುವುದು, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ.ಅದು ನಿರಾಶಾ ದಾಯಕವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಶೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಎನ್ನುವ ನಿಲುವು ಕಲ್ಪನೆಯ, ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರದೆ ಅದೊಂದು ಪರ್ಯಾಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ನವೋದಯದ ಬಹುತೇಕ ಲೇಖಕರು ರಾಜಕೀಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ ನವೋದಯದ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಚಳುವಳಿಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರ ರಾಜಕೀಯ ಚಳುವಳಿಗೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೂ ಒಂದು ದ್ವಂದ್ವ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಿಪ್ಲವಗಳು ನಡೆದು ಹೋದ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಅಶಾಂತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿ ಸಂಕಟವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿತು ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಜಾಗತಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಹೇಳಿರುವ ಜಾಗತಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನವು ಇಡಿಯ ಪ್ರಪಂಚದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿರುವುದು ನಿಜ.

೧೬೦೦ ರಲ್ಲಿ ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿಯು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟವು ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೇಲೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಭಾವ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಜ್ಞಾನರೂಪದ ಮಾದರಿಗಳು ಬದಲಾದವು. ಕಲೆ; ಭಾಷೆ; ಸಮಾಜ; ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದವುಗಳು

ಮನುಷ್ಯರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದವು. 'ನಾಗರಿಕತೆ' 'ಗುಣ ನಡತೆ' ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರ. ಉಳಿದವುಗಳು ಅದರ ಸುತ್ತು ಬರುತ್ತವೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದೆ.

ಮಿಲ್ಟನನ 'ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್' (೧೬೬೭) ಸರಳ ರಗಳೆ (Blank verse) ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಕುವೆಂಪುರವರಿಗೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವವಾಗಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ಮುದ್ರಣ ಯಂತ್ರಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಇದುವೇ ಜ್ಞಾನದ ಅಧಿಕೃತ ಮಾದರಿ ಎಂಬಂತೆ ಬಿಂಬಿತವಾದವು. ನೈತಿಕ ನಿಯಮಗಳು, ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಾಲ ಘಟ್ಟ, ಅನಂತರ 'ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ', 'ಪ್ರಗತಿಪರತೆ'ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಧರ್ಮದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಮೇಲೆ ವಿಜ್ಞಾನವು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎದುರಾದವು.

೧. ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಧರ್ಮದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ವಾದ ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು.
೨. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆಯು ದೊರೆಯಿತು.
೩. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾಲಘಟ್ಟ ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾ ವಾದವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು.
೪. ಹದಿನಾರು-ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂದ ಮಾನವತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆ

ಬೇರೆ ಅನ್ವಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ವೈದ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಔಷಧಿಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು.

ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅವನ ಜೀವನದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕೂಡಾ ಇದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದವು. ಮುದ್ರಣ ಯಂತ್ರದಿಂದ ಗದ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಸುಲಭವಾಯಿತು. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳಾದವು. ಹದಿನಾರರಿಂದ ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದವರೆಗೆ ಬಿಳಿ ಕಪ್ಪು ಜನರ ವರ್ಣಸಮಸ್ಯೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ 'ಅವನತಿ'ಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಫ್ರೆಂಚ್‌ನಲ್ಲಿ fin De Siecle ೧೮೭೦ – ೧೯೦೦ ರ ಕಾಲಾವಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂತು. ಆಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೃತಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡವು.

ಕಲೆಯು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿತು ಹಾಗೆಯೇ ಸಹಜ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಹಜತೆಯು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಜೀವನದ ಅನೈತಿಕತೆಯು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತಗೊಂಡವು. ಇವೆಲ್ಲದರ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೇಲೂ ಆಯಿತು. ಹಾಗೂ ಅವನು ಕೃತಿಗಳ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮೌಲ್ಯವೆಂದರೆ ಒಂದು ವಸ್ತು; ಘಟನೆ; ವಿಷಯದ ಕುರಿತು ನಾವು ಮಾಡುವ ಅನ್ವಯ; ಇದರಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವು ಕೂಡಾ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನೈತಿಕತೆಯ ನಿರ್ಣಯವೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕೈಗಾರೀಕರಣದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಮಹತ್ವದ ಆರ್ಥಿಕ ತಿರುವೆಂದರೆ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಫುಕೋ ಹೇಳುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು:

೧. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮೌಲ್ಯ ನಿಗದಿಯಾಯಿತು, ೨. ಹಣವು ವಸ್ತುವಿನ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಯಿತು, ೩. ವಿನಿಮಯ ಮೌಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಯಿತು, ೪. ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯೆಂದರೆ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯೆಂದು ನಿರ್ವಚಿಸಲಾಯಿತು, ೫. ಹಣವೆಂದರೆ ಸಂಪತ್ತು, ೬. ಕೈಗಾರೀಕರಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮುಖ್ಯಕಾರಣ, ೭. ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ದುಡಿಮೆಗೂ ಮೌಲ್ಯ ನಿಗದಿಯಾಯಿತು, ೮. ಸಂಪನ್ಮೂಲ ಹಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾರತಮ್ಯ ಉಂಟಾಯಿತು, ೯. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂದುದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ, ೧೦. ಆರ್ಥಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಬೇರೆ, ೧೧. ಕೈಗಾರಿಕೆ;ದೊಡ್ಡ ನಗರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಯಿತು, ೧೨. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಚರ್ಚುಗಳು ನೈತಿಕಮೌಲ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಹರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ವಸಾಹತು ಪ್ರಭುತ್ವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೆಂದರೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ಸನಾತನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಹುಡುಕಾಟ. ಗಾಂಧಿ; ಅರವಿಂದರು;

ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸರು; ವಿವೇಕಾನಂದರು ಇವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ಕೂಡಾ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಸೆರೆಮನೆಯೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸಿವಿಲೈಜೇಶನ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವಂತೆ ಇದು ಕೂಡಾ ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದವಾಗಿದೆ. ರೋಮನ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು 'ಸಿವಿಸ್' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭ ಮತ್ತು ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಾಗರಿಕತೆ ಯೆನ್ನುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿತು. ನಾಗರಿಕತೆಯೆಂದರೆ ಸಭ್ಯತೆ: ನಯ, ನಾಜೂಕು; ಸಂಸ್ಕಾರ; ಉತ್ತಮವಾದ ನಡವಳಿಕೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಗರೀಕತೆಯೆಂದರೆ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿತು. ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೂ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವು ಕಲ್ಪಿತವಾಯಿತು. ನಾಗರಿಕತೆಯು ಈಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ; ಪಶ್ಚಿಮ ನಾಗರಿಕತೆ; ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆ; ಕೈಗಾರಿಕಾ ನಾಗರಿಕತೆ; ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾಗರಿಕತೆಯ ಭೌತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಾಗ ಭೌತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಿಂದ 'ಆಂತರಿಕ' ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ 'ಧರ್ಮ' 'ನಂಬಿಕೆ'ಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಕರಗಳಾಗಿವೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ 'ಧರ್ಮ'ವನ್ನು ಒಂದು 'ವಿಶಿಷ್ಟ'ವಾಗಿ ಕಾಣಲಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವಾಗಲೂ ಕೂಡಾ 'ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ದಾರಿಯೂ ಸಹ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮವನ್ನು ಒಂದು ಸ್ಥಿರವಾದ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅದುವೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿಜವಾದ ಲಕ್ಷಣವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದಾಗ 'ಸಂಸ್ಕೃತಿ' ತುಂಬಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ; ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅದು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂತಲೂ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುತ್ತವೆ.

ಯಂತ್ರ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಭೌತಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಶಾಂತಿ ದೊರೆಯಬಹುದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸನಾತನವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ

ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹೆಚ್ಚು ಅನ್ವಯವಾಗುವುದು ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಆದರೆ ಅದು ಅನಂತರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಥನ ಕಾವ್ಯಗಳು ರಸವನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿತು. ಕನ್ನಡದ ಬಹುತೇಕ ಕಥನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದು

"ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ವೇದಾಂತವು ಅಂಗೀಕರಿಸಿರುವಂತೆ ಬ್ರಹ್ಮ ಚೈತನ್ಯವು ಸತ್ತ್ವಗುಣ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಪ್ರಕೃತಿ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವ, ಮಾಯೆಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮವನ್ನು ಮಾಯೋಪಾದಿಕ ಚೈತನ್ಯ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಮಾಯೆಯೂ ಮೂರು ಗುಣಗಳಿಂದ ಘಟಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸತ್ತ್ವದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಶುದ್ಧತೆಯು ರಜೋಗುಣ ಮತ್ತು ತಮೋಗುಣಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಯಿಂದ ಒದಗಿರುತ್ತದೆ. ಸತ್ತ್ವಪ್ರಧಾನವಾದ ಮಾಯೆಯು ಬ್ರಹ್ಮಾವಸ್ಥೆಯ ಆನಂದಮಯ ಕೋಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆನಂದವು ಸುಖಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆನಂದವು ಆತ್ಮನ ಬ್ರಹ್ಮಾವಸ್ಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ, ಸುಖವು ಆತ್ಮನ ಜೀವಾವಸ್ಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

ಭೋಗವು ಬುದ್ಧಿಯ ಪಾತಳಿಯ ಮೇಲೆ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಿಷಯಿಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ವಿಷಯದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವು ಹೊರಗಿನಿಂದ

ಬರುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಯ ಪಾತಳಿಯ ಮೇಲೆ ಅಹಂಕಾರವು ಅವನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಫಲವೇ ನಾವು ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು. ಅದು "ನಾನು ಇದನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತೇನೆ" ಎಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ, ವಿಷಯದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವು ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದೊಡನೆ ಐಕ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ವಿಷಯದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವು ವಿಷಯಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಲ್ಲಲ್ಲದೆ ವಿಷಯಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಐಕ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಭಾವಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಹಂಕಾರದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಜೀವನು ನಿಜವಾದ ಆತ್ಮಕ್ಕೂ, ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿನ ಅದರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಕ್ಕೂ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಆತ್ಮದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದ ಮೇಲೆ ವಿಷಯದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅವನು ನಿಜವಾದ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಆರೋಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಿಥ್ಯಾರೋಪವನ್ನು ಭೋಗ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. "ರಸಃ. . .ಭೋಗೇನ. . .ಭುಜ್ಯತೇ" ಎಂದು ಭಟ್ಟ ನಾಯಕನು ಹೇಳುವಾಗ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿನ ಆತ್ಮ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ರಸವಿಷಯವು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಸವು ಒಂದು ಭೋಗವಾಗಿ ಅನುಭೂತವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಹ ರಸಾತ್ಮಕ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಾಹಕ ಇವರು ವಿಷಯ ವಿಷಯಿ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿರುತ್ತಾರೆ." ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ನಾವು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಮಗ್ರ ರಚನೆಯ ಪರಿಣಾಮ ರಸ.

ರಸವನ್ನು ಕುರಿತು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುವ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಗುರಿಯೂ ಆನಂದ "ರಸಾನುಭೂತಿ" (ಮಹಾಶ್ವೇತೆಯ ತಪಸ್ಸು)

ಅಭಿಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ತಿಳಿವು ನೆನಪು, ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ತರುವ ಗುರುತು, ಕುರುಹು, ರುಜುವಾತು ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಅಜ್ಞಾನ ಎಂದರೆ ಜ್ಞಾನದ ಅಭಾವವಲ್ಲ. ಅದು ಜ್ಞಾನದ ಸಂಕೋಚ. ಆತ್ಮದ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವದ ಬಗೆಗಿನ ಈ ಸಂಕುಚಿತಜ್ಞಾನ ಅವೆರಡನ್ನೂ ಕುರಿತ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಶೈವದರ್ಶನದ ಪ್ರಕಾರ ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವು ತನ್ನೊಡನೆ ವಿಶ್ವದ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಗ್ರಹಣವನ್ನೂ ತರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಎಂದರೆ ಆತ್ಮದ ಸ್ಮೃತಿ (ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞೆ).

"ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞೆ ಎಂದರೆ ಸ್ಮರಣೆ. ಈ ಸ್ಮರಣೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಏನು? ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿಯ ದೃಷ್ಟಾಂತ "ಅಂದು ನಾನು ನೋಡಿದ ದೇವದತ್ತನೇ ಇವನು" (ಸಃಅಯಂ ದೇವದತ್ತಃ). ಇದೊಂದು ಅನುಭವವಾಕ್ಯ. ಈ ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪವೇನು? ದೇವದತ್ತನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅನುಭವವೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅನುಭವವಷ್ಟೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ಅವನ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದು ಹಿಂದೆ ಅವನನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದರ ಸ್ಮೃತಿಗೆ ಕಾರ್ಯಕಾರಿಯಾದ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಕೇವಲ ಸ್ಮೃತಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಈ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳೂ ಒಂದೇ ಎಂಬ ಅನುಭವವೂ ಅಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಆತ್ಮದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ರೂಪವನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಸುಖ ಮತ್ತು ತೃಪ್ತಿಗಳಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ." (ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಪಾದೆಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟರು ೧೯೯೮ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ.೨೪, ೨೫, ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂಲ), ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) ೨೦೦೦ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ.೩೪. ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣಮತಿಲಾಲ್(ಮೂ) ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ (ಅನು)೨೦೧೦ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು) ಅಭಿನಯ ಎಂದರೆ ನಟನೆಯಂದರ್ಥ. ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನಟನೆಯೆರಡನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಚರ್ಚೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಆಂಗಿಕ; ವಾಚಿಕವೆಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ವಾಚಿಕವೆಂದರೆ 'ಮಾತಾಡು' ಎಂದರ್ಥ. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಸಂವಹನದ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು. 'ಅಭಿನಯದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಹೀಗೆ:' ನೀ ಎಂದರೆ ಬಿಯ್ಯು ಎಂಬ ಧಾತುವಿಗೆ 'ಅಭಿ' ಎಂದರೆ ಹತ್ತಿರ ಎಂಬ ಉಪಸರ್ಗ ವಾಕ್ಯ ಹಚ್ಚಿದರೆ 'ಅಭಿನೀತ' ಎಂಬ (ನಾಮ) ರೂಪ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದು. (ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ) ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ಅಭಿನಯಗಳು ನಾಲ್ಕು ವಿಧ- ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕ, ಆಂಗಿಕವು ಸಮಗ್ರ 'ಅಭಿನಯ'ವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾರೀರಿಕ ಅಭಿನಯವು ಶರೀರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಮುಖದ ಅಭಿನಯವು 'ಮುಖಜ' ಎಂದೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಚಲನ ವಲನದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು 'ಚೇಷ್ಟಾತ್ಮಕ'ವಾಗಿದೆ. ಕುವೆಂಪು ರಸಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ ಅವರು 'ಅಭಿನವಗುಪ್ತ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಅಭಿನಯ ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥವೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. 'ಅಭಿ' ಎಂಬ ಉಪಸರ್ಗಕ್ಕೆ 'ಎದುರಾಗಿ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದ್ದು 'ನಯ' ಎಂದರೆ 'ಕೊಂಡುಹೋಗುವಂತಹದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಇದರಿಂದ ರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಒಯ್ಯುವಂಥಾದ್ದು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಅಭಿನಯ' ಶಬ್ದ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇಂದಿಗೆ ರೂಢವಾಗಿರುವಂತೆ ಆಂಗಿಕ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಷ್ಟೇ ಅಭಿನಯವಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಓದುವ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ನೆನಪಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥವೈಶಾಲ್ಯ 'ಅಭಿನಯ'ಪದದ ನಿರುಕ್ತಿಯಲ್ಲಷ್ಟೇ ಇರುವುದಲ್ಲ. ಅಭಿನಯವನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ಭರತನು ಅನುಸ್ಯೂತವಾಗಿ ಇಟ್ಟಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕು ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತದೆ: ಸಾತ್ತ್ವಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯಕಗಳೇ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಮುಖಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಸತ್ತ್ವ ಎಂದರೆ ಆಂತರಂಗಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎಂದರ್ಥ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮುಖಭಾವಗಳಿಂದಲಷ್ಟೇ ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯವೆಂದು ಹೆಸರು. 'ಆಂಗಿಕ' ಎಂದರೆ ಆಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಆಕಾರಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುವಂತೆ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹೂವಿನ ಆಕಾರ, ಮೊಗ್ಗೆಯ ಆಕಾರ ಇಂಥವನ್ನು ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿತೋರಿಸಬಹುದು. 'ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ'ವೆಂದರೆ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯ', ಅಂದರೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಗವೆಲ್ಲವೂ 'ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ'. ಇದು ರೂಢಿಗಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನ. ಇಂದಿನ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟ್ಯದೃಶ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಮಾತನ್ನು ಅಭಿನಯದೊಳಗೆ ಸೇರಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿಲ್ಲ. ದಿನಬಳಕೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ 'ಮಾತು' ಎಂದಾಗ ಉಚ್ಚಾರಣೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟದ್ದನ್ನಷ್ಟೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ವಿನಾ ಅದನ್ನೇ ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾತಿಗೆ ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸರೂಪದ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾದ ಘಟಕ ಇಂದಿಗೆ ಮಾತಾಗಿದ್ದರೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿರುಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ರಸಪೂರಕವಾದ್ದೆಲ್ಲವೂ ಅಭಿನಯವಾದುದರಿಂದ ಮಾತೂ ಅಭಿನಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು ಅವೈಜ್ಞಾನಿಕವಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಇಂದಿನ ಕೆಲವು

ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ 'ಬರೇ ಚಲನೆಯ ರಂಗಕಲೆ' ಮತ್ತು 'ಮಾತು ಇರುವ ರಂಗಕಲೆ' ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣ ಅಂದಿಗೆ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾದ 'ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯ'ವೆಂದರೆ ವೇಷಭೂಷಣಾದಿಗಳು. ಇಂದಿನ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯದೊಳಗೆ ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಭರತನ ನಿರುಕ್ತಿಯಂತೆ ಇವುಗಳೂ ರಸಪ್ರವರ್ತಕಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಭಿನಯದ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿವೆ."

ಈ ನಾಲ್ಕು ವಿಧದ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ದೀರ್ಘವಾದ ಪೀಠಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಅವನು ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಡಲು ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ-ಶ್ರವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳೆರಡನ್ನೂ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಶಬ್ದ ಇಂದಿಗೆ ಶ್ರವ್ಯಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತ. ಭಾರತೀಯತೆಗೆ ಇದು ಸಮ್ಮತವಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪದವಿಲ್ಲ. ಅವನೂ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಕರ್ತೃವಿನಂತೆ 'ಕವಿ'ಯೇ. ರಸದಂತಹ ತತ್ತ್ವ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅನ್ವಿತವಾಗುವಂಥಾದ್ದು, ಅಭಿನಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕ ಮಾತ್ರವೇ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಉಳಿದವಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳೊಳಗಿನ ಭೇದಸೂಚಕ. (ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಮಲ್ಲೇಪುರಂ.ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ ೨೦೦೦ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ ಪು.೩೬ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟರ ೧೯೬೮ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ಪು.೭೨-೭೪. ಪ್ರಸನ್ನ ೨೦೦೭ ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು,ಶ್ರೀರಂಗ ೧೯೬೩ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ) ಕುವೆಂಪು ಹೇಳಿರುವ ರಸಾನುಭಾಸದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಯುಗಮನಾರ್ಹ. ಅವರು ವಿಕಪಲ್ಪನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಕವಿಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯಪರ ತಂತ್ರತೆ)

ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರು 'ಅಭಿನವಗುಪ್ತ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಭಾಸವಾದದ ಕುರಿತು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ :

"ಪ್ರಪಂಚವು ಸರ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಶ್ವಚೈತನ್ಯದ ಅಥವಾ ಆತ್ಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅನುಭವಸಿದ್ಧವಾದ ಅದು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಅವನು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಯೋಗಿಯೊಬ್ಬನು ಮಾಡುವ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಯೋಗಿಯ ಆತ್ಮದ ಅವಭಾಸವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಪ್ರಪಂಚದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಕೂಡ.

ಅದು ಆತ್ಮದ ಒಂದು ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇನೂ ಅಲ್ಲ, ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ನಮ್ಮೊಳಗೆ ಇರುವಂತೆಯೇ ಅದು ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿವರಣೆಯು ಆಭಾಸವಾದ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾ ದರ್ಶನವು ಈ ಆಭಾಸವಾದದ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅನುಭವಸಿದ್ಧವಾದ ಪ್ರಪಂಚವು ಹೇಗೆ ಮಹೇಶ್ವರ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮದ ಅವಭಾಸವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಗೋಚರವಾದ ಎಲ್ಲವೂ: ಇಂದ್ರಿಯಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿಗೆ ವಿಷಯವಾಗುವ ಎಲ್ಲವೂ; ಬಾಹ್ಯೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಅಥವಾ ಅನಂತರ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲವೂ; ಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸುಷುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಕಾರ್ಯ ಮಾಡುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವ ಎಲ್ಲವೂ, ಮಾನವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಪರಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅರಿಯಲಾರದ ಮತ್ತು, ಆ ಕಾರಣದಿಂದ, ಕೇವಲ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ವಿಷಯವಾದ, ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ, ಎಲ್ಲವೂ; ಎಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲವೂ; ಅದು ಜ್ಞಾತಾ, ಜ್ಞೇಯ, ಜ್ಞಾನಸಾಧನ ಅಥವಾ ಜ್ಞಾನವೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅವೆಲ್ಲವೂ ಆಭಾಸ.

ಆಭಾಸವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಪರತತ್ತ್ವವು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿದೆ: ವಿಶ್ವವನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು(ವಿಶ್ವೋತ್ತೀರ್ಣ)ಮತ್ತು ವಿಶ್ವವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವುದು(ವಿಶ್ವಮಯ). ಈ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಕಾಶ–ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಆದರೆ ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥ ಏನು?

ಆಭಾಸ ಎರಡು ಬಗೆಯದಾಗಿದೆ, ಬಾಹ್ಯ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ. ಈ ಎರಡರ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು. ವಿಶ್ವಚೈತನ್ಯವು ಒಂದು ಸಾಗರದಂತಿದೆಯೆಂದೂ ವಿವಿಧ ಅಭಾಸಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರವಾಹಗಳೆಂದೂ ಭಾವಿಸೋಣ. ಪ್ರತಿ ಆಭಾಸವೂ ವಿಶ್ವಚೈತನ್ಯದ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರವಾಹ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅವಧಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಈ ಪ್ರವಾಹಗಳು ಸಾಗರದ ತಳದಲ್ಲಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆಭಾಸಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ

ಆಂತರಿಕ ಭೇದಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಟ್ಟು ಮುಂದುವರೆಸುವ ವಿಶ್ವಚೈತನ್ಯದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿಯ ಅಂಶವನ್ನು ಕರ್ತೃತ್ವಶಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಸರ್ವಶಕ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಸಲ ಈ ಪ್ರವಾಹಗಳನ್ನು ಸಾಗರದ ಮೇಲ್ಮೈ ಮೇಲೆ ಅಲೆಗಳಂತೆ ಎಬ್ಬಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ ಅಲೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸರ್ವಜ್ಞತ್ವದ ಅಥವಾ ಜ್ಞಾತೃತ್ವಶಕ್ತಿಯ ಕಾರ್ಯ. ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ ಅಲೆಯ ಪರಿಣಾಮವೇ ಜ್ಞಾನ." (ಪುಟ ೩೨೦)

ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ : "ಶಿವಾದ್ವೈತ ದರ್ಶನದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅಭಾಸವಾದದ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಮೇಯ, ಶಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಚಿತ್, ಎಂದರೆ ಆತ್ಮದ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿ, ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅಭಿನಗುಪ್ತನು ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ರಸಾನುಭವದ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪವು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಎಲ್ಲ ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಚಿತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಂದುವರಿದು ಎಲ್ಲ ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಪ್ರತೀತಿಯು "ಚಮತ್ಕಾರ" ವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚಮತ್ಕಾರವು "ಸ್ಪಂದ"ದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಅದ್ಭುತವಾದ "ಭೋಗ".

ಚಮತ್ಕಾರ, ಭೋಗ, ಮತ್ತು ಸ್ಪಂದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮುಖ್ಯ ಶಬ್ದಗಳು. ನಾವು ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳೋಣ:

ಚಮತ್ಕಾರ: ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಆನಂದ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಲುಪಿದ ಅನುಭವದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಲೌಕಿಕವಾದ ಚಮತ್ಕಾರ. ಅದು ವಿಷಯವಸ್ತುವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಿಘ್ನರಹಿತವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಅಪರಿಪೂರ್ಣ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಆನಂದದ ಕಣವು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಆತ್ಮದ ಪ್ರತೀತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ರುಚಿಯುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಧುರವಾದ ಭಕ್ಷವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾನೆ; ಅವನು ಅದನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಕಬಳಿಸಿ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಪ್ರಮಾತ್ಮವಾಗಿ ಅವನು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ

ರುಚಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ತನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಸುಖ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಅವನು "ಆನಂದ"ದ ಅನುಭವ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಮಾತೃ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ "ಭುಂಜಾನ" ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತೆಯೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಸಾಭಿಜ್ಞತೆಯುಳ್ಳ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿದ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ತನ್ನ ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಸ್ಥಿತಿಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ರೂಢಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ರುಚಿಯ ವಿಷಯವು ತನ್ನ ಸಂವೇದನಾಂಶದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೆ, ರಸಾನುಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಷಯತ್ವವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ವಾಸನೆಯ ಕೇವಲ ಪುನರುದಯ ಮಾತ್ರ. ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾತೃವೂ ಕೂಡಾ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾಂಶದಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಕುವೆಂಪು ರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ(ಸಂ:೧ ಪು.೪೭೫)

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಚಮತ್ಕಾರವು ವಿಮರ್ಶ, ಎಂದರೆ ಅದು ಶಕ್ತಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವನು ಈ ಪದವನ್ನು ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ "ಭೋಗ" ಎಂದರೆ ಸುಖ, ದುಃಖ ಮತ್ತು ಅಸಂವೇದನಗಳ ಅನುಭವ. ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇವು ಸತ್ತ್ವ ರಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳ ರೂಪಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಅಹಂತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಇದನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಅಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದ, ಅಂದರೆ ಮಹೇಶ್ವರನೊಡನೆ ಅವನ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ, ಮರೆವೆಯೇ ಈ ಅಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪ." (ಪುಟ–೮೬–೮೭) ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಅಂಶವು ಸ್ಪಷ್ಟ–ಅದು ರಸಾನಂದದಲ್ಲಿ ಭೋಗ, ಭೋಕ್ತೃ ಮತ್ತು ಭೋಜ್ಯ.ರಸಾನಂದದಲ್ಲಿ ಭೋಗಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಯಾರು

ಭೋಗಿಸುತ್ತಾರೋ ಅವರು ಅದರ ಆನಂದವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾರೆ.ಆನಂದವೂ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಎನ್ನುವುದಿಲ್ಲಿ ಗಮನಾ ರ್ಹ.ರಸಾನುಭವವೂ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಅಗಿದೆ.ಅದು ಅದ್ವೈತವೂ ಹೌದು. ರಸಾನುಭವವು ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದರೂ ಅದು ಭೋಗಿಸುವ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಮಾತ್ರ. ರಸಾನಂದದಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯು ಮುಖ್ಯ.ಅಂದರೆ ನಾನು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರೆ ನಿಜವಾದ ಭೋಗಿಯ ಅನುಭವ ನಮಗೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನಲ್ಲಿ ಅದು ಮರೆಯುವಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆ.ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು ಆಭಾಸವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಮರೆಯುವಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟು ಮಾತ್ರವೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು.ಲೀನ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾಂಶಗಳಿಂದ ನಾವು ಮುಕ್ತಿ ಹೊಂದುವುದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಆಸ್ವಾದನೆ ಎಂದರೆ ಸವಿಯುವುದು, ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ.

ರಸಾನುಭವದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇಂದ್ರಿಯದ ಹಂತದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನೋಡಲು ಮತ್ತು ಕೇಳಲು ಹಿತವಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಗ್ರಹಣದಿಂದ ರಸಾನುಭವ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದುಅವನ ವಾದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಇವೆರಡು ಮಾತ್ರವೆ ರಸವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿಯ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ರಸಾನುಭವ ಎಂದರೆ ಶುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಹೃದಯನ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಅಭಿನವನ ಅರ್ಥ. ಅವನು ನೋಟ ಮತ್ತು ಕೇಳುವಿಕೆಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಒತ್ತು ಗಮನಾರ್ಹ.ನೋಟವು ಇಂದ್ರಿಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.ನೋಟವೂ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ ಮಾತ್ರ.ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅವನು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.ಅದು ನಮ್ಮ ಶ್ರಾವ್ಯದ ಶಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದ್ದು.ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪಾಗಿರುವುದು ಮುಖ್ಯ.ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಒಂದೆಡೆಗೆ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ.ನೋಟದಿಂದ ಯಾವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ನಿಜವಾದ ರಸಾತ್ಮಕವಸ್ತುವು ರಸಗ್ರಾಹಿ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಎದುರಿಗಿರುವ ವಸ್ತುವು ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಸ್ಥೂಲ ಹೊರರೇಖೆ ಮಾತ್ರ. ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ವಿವರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವವನು ಅದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಸಾನುಭವದ ಎರಡನೆಯ ಹಂತ ಪ್ರತಿಭೆಯದು.ಕಲಾವಿದನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಮುಕ್ತಾಯ ವಾಗುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ.

ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಸಿಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಆಸಕ್ತನಾಗದೆ ಪ್ರತಿಭಾಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿರುವು ದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ.ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನವನು ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು.ಆಸಕ್ತಿಯ ನಂತರವಿರುವುದು ಭಾವ.

ಆದರೆ ನಾಯಕನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭವು ಭಾವಪೂರ್ಣ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಾಯುಕನೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಭಾವದಲ್ಲಿಯೂ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಹಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ತೀವ್ರಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ಭಾವವು ಭಾವುಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಭಾವವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಹಾಕುತ್ತದೆ. ದೇಶ, ಕಾಲ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಅವನನ್ನು ಅದು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನನ್ನು ವಿಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಅಥವಾ ಸಾಧಾರಣೀಭವನದ ಹಂತ. “ನಿರ್ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣ” ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು “ವಿರೇಚಕ” ಹಂತ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾವನುಭವವು ಎಲ್ಲಾ ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯ ಪರತ್ವದಿಂದ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ದೇಶಕಾಲಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಕೂಡ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಮುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿನ ಭಾವಾನುಭವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭಾವದ ಅನುಭವವಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕೇವಲ ಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೊಂದಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಸಹಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸಮರಸವಾದ ಸಂಯೋಗದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯಳಿದ ರಸಿಕನ ಹೃದಯ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ

ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ.ನಾವು ನಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಲಕ್ಷಣ.ಅದುವೇ ನಿಜವಾದ ಅದ್ವೈತದ ಅಂಶ.

ಇದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವದ ಹಂತ. ಇದನ್ನು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಧನಂಜಯ ಅನುಸರಿಸಿದ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಸಹೃದಯತೆ 'ಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವು ಗಳಿಸಿದ ಆನಂದದ ಸ್ಥಿತಿ. ರಸಸೂತ್ರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಈ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಾನುಭವವು ಸ್ವತಃ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ಒಂದು ಹಂತವಿದೆಯಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕೊನೆಯ ಹಂತವಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವುದರಿಂದ ಜನಿಸುವ ರಸಾನುಭವವು ನಾವು ಹಿತವಾದ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ರಸಾನುಭವವು ಎಲ್ಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಂಶಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿರುವುದು. ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಪ್ರಕಾಶವು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ತಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟು ವಿಮರ್ಶದ ಅಂಶ, ಚಮತ್ಕಾರ, ಆನಂದ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಅನುಭವ ಅದು.

ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಹಂತಗಳಿವೆ, ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ. ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಬಾಹ್ಯವಿಷಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾಯಕನ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವನ್ನು ನಾವು ಊಹಿಸುವುದಾಗಿರದೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಆ ಭಾವದ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉದ್ಬೋಧಿಸುವುದು. ರಸಿಕನು ನಾಯಕನೊಡನೆ ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಉದ್ಬುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ತೀವ್ರ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರಾಸಕ್ತಿ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಭೋಕ್ತ ಭೋಗ್ಯಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಅದೃಶ್ಯವಾಗುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವವು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಐದು ಹಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

೧. ಇಂದ್ರಿಯದಹಂತ;
೨ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹಂತ;
೩ಭಾವದ ಹಂತ;
೪ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಹಂತ;
೫. ತುರ್ಯಾತೀತದ ಹಂತ.

ಸಾಧಾರಣೀಕೃತನಾದ ಭೋಕ್ತೃವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ, ಎಂದರೆ ತುರ್ಯದ, ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಭೋಗ್ಯವಿಷಯವು ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರ ದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿ, ಆತ್ಮವು ವ್ಯತಿರೇಕ ತುರ್ಯಾರ್ತಿತದ ಹಂತವಾದ ಆನಂದಾ ವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಂತೆಯೇ, ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವಾದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವನು ಭಟ್ಟ ನಾಯಕನು ಮಾಡಿರುವಂತೆ ಭಾವಕತ್ವ ಮತ್ತು ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂಬ ಎರಡು ಹೆಚ್ಚಿನ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಧಾರಣೀ ಕರಣವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅವನು ಆಭಾಸವಾದದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಧಾನದ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಭಾಸವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶೇಷವು ಆಭಾಸದ ಕಾಲಿಕ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಆಭಾಸಸಾಮಾನ್ಯವು ಅಂಥ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಆಭಾಸದ ವ್ಯಕ್ತಿವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಜ್ಞಾತೃವಿನ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿ.ಅಭಿನವನ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆಯೂ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು-ಆಭಾಸ ವನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ ಭ್ರಮೆಯೆಂದೂ ಕರೆಯ ಬಹುದು. ಈ ಭ್ರಮೆಯು ತೋರುವಿಕೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಹಂತ ಆನಂದವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ರಸದ ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ "ರಸೋ ವೈ ಸಃ" (ತೈತ್ತರೀಯ ಉಪನಿಷತ್ ೨.೨) ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಇದೆ, ಶಿರೋನಾಮವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೂಂಡು ಉಪನಿಷತ್ತಿಗೆ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಆನಂದ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶನ ಅಥವಾ ಸ್ಫುಟತ್ವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಪರಿಣಾಮ

ಕೂಡ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕೂಡ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. "ಈ ಹಂತವನ್ನು ರಸ ಎಂದು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ರಸಾತ್ಮಕ ವಿಷಯವು ಆತ್ಮದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮ ಹೊಂದಿದ ಆತ್ಮದ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಆ ವಿಷಯವು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು". ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ 'ಆತ್ಮಬೋಧ'ದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಆಶ್ಚರ್ಯವೂ ಅವಿಭಾಜ್ಯವೂ ಏಕೈಕ ಆನಂದ ರಸ ಸ್ವರೂಪವೂ ಆದ ಯಾವುದನ್ನು ವೇದಾಂತವು ಸಕಲ ಜಡವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಅಧಿಷ್ಠಾನವೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಬ್ರಹ್ಮವೆಂದು ತಿಳಿ. (ಆತ್ಮಬೋಧ, ಮೂಲ;ಸ್ವಾಮಿ ಚಿನ್ಮಯಾನಂದ, ಅನು; ಬಿ.ಎಸ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ೧೯೮೮, ಪು.೭೦). ತಲ್ಲೀನತೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಏಕಾಗ್ರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ತಲ್ಲೀನತೆ ಎಂದರೆ ಲೀನವಾಗುವುದು. ಕುವೆಂಪು ಓದುಗರಿಗೆ ತಲ್ಲೀನತೆಯು ಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದು 'ಭಾವಯತ್ರಿ ಪ್ರತಿಭೆ'ಯೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿರುವ ಪದ. ಇದನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಹೃದಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇಮ್ಯಾನುಲ್ ಕಾಂಟ್ (೧೭೯೦)ರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಸಮರ' ಅನಾಸಕ್ತಿಯ ಕುರಿತು ಪ್ರಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃತಿಯು ನೀಡುವ ಅನುಭವವು ಉಳಿದ ಕಲಾನುಭವದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಲಾನುಭವವಾಗುವುದು 'ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆ'(impersonality) ಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಲೆಯ ಕುರಿತು ನಾವು ಅನುಭವಿಸುವ ಸಂತೋಷವು 'ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆ' 'ಅನಾಸಕ್ತಿ'ಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ನಾವು ತಳೆಯುವ ನೈತಿಕ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತಲ್ಲೀನತೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ 'ಮಾನಸಿಕ ದೂರ'ದಿಂದ ತಲ್ಲೀನತೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈಚಿನ ವಿಮರ್ಶಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕೂಡಾ ಓದುಗ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ತಲ್ಲೀನತೆಯಿಂದ. ಕೃತಿಕಾರ ಯಾರು? ಯಾಕೆ ಬರೆದ? ಎನ್ನುವ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ 'ಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದರೆ ಮಾತ್ರ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಇದೆ. ಜೀವನದ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಯತೆಯು ಕೊಂಚ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಅತಿಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವು ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗವೆಂದರೆ ದಶರೂಪಕಾಧ್ಯಾಯದ ಸಂದರ್ಭ. ಭರತನು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಹತ್ತಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ, ಪ್ರಕರಣ, ಭಾಣ, ಪ್ರಹಸನ, ಡಿಮ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಸಮವಕಾರ, ವೀಥೀ, ಅಂಕ, ಈಹಾಮೃಗ – ಇವು ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳು. ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ರಸಗಳೆಂಬ ಘಟಕಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಲಾಗಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಹತ್ತಾಗಿ ವಿಭಜನೆಗೊಂಡಂತಿದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಐದು ಸಂಧಿಗಳಾಗಿಯೂ ಈ ಐದು ಸಂಧಿಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ ವಿಭಜಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ, ಅವಮರ್ಶ, ಉಪಸಂಹೃತಿ – ಇವು ಐದು ಸಂಧಿಗಳು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಇವು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಕಥೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ, ತಡೆ, ಮುಂದುವರಿಯುವಿಕೆ, ಪುನಃ ತಡೆ, ಸಮಾರೋಪ ಇವುಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅವಸ್ಥೆಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಬೀಜ, ಬಿಂದು, ಪತಾಕಾ, ಪ್ರಕರೀ, ಕಾರ್ಯ – ಇವು ಐದು ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಗಳು. ಬೀಜವೆಂದರೆ ಕಥೆಯ ಆರಂಭ. ಇದು ಮುಖ ಸಂಧಿಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ಬಿಂದುವೆಂದರೆ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಕಥೆಗೆ ತಡೆಯುಂಟಾದಾಗ ತಡೆ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಿ ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಸಂದರ್ಭ. ಇದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು. ಪತಾಕಾ – ಪ್ರಕರಿಗಳೆರಡೂ ಕಥೆಯೊಳಗಿನ ಕಥೆಗಳು. ಕಾರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಕಥೆಯ ಸಮಾರೋಪ. ಇದು ಐದು ಸಂಧಿಗಳ ಪೈಕಿ ಉಪಸಂಹೃತಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಪತಾಕಾ ಪ್ರಕರಿಗಳ ಒಳಗೂ ಬೀಜ ಬಿಂದು ಕಾರ್ಯಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಲ್ಲವು. ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೀಗೆ ಐದು ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿಗಳಿದ್ದರೆ ಪಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳು. ಆರಂಭ, ಯತ್ನ, ಪ್ರಾಪ್ತ್ಯಾಶಾ, ನಿಯತಾಪ್ತಿ, ಫಲಾಗಮ ಇವು ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳು. ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಫಲಕ್ಕಾಗಿ ಮೊದಲು ತೋರಿಸುವ ಅಭಿಲಾಷೆಯೇ ಆರಂಭ. ಅದರ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಸಕ್ರಿಯತೆಯೇ ಯತ್ನ. ಈ ಸಕ್ರಿಯತೆಯು ಸಫಲತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಕಥೆ ತಿರುವುದು ಪ್ರಾಪ್ತ್ಯಾಶೆ. ಮತ್ತಷ್ಟು ಆಶಾದಾಯಕವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿಯತಾಪ್ತಿ. ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿಯೇ ಫಲಾಗಮ. ಇಲ್ಲಿ ತಡೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಬಿಟ್ಟಿರಲಾರವಾದ್ದರಿಂದ ತಡೆಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ.

ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಅನುಭವವೇ.ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮವು ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ನಡುವೆ ಗ್ರೀಕ್ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಂಥ ರಂಗ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವು ಯಾವುದೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಲನೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ, ಭಾವಾಭಿನಯವನ್ನಾಗಲೀ ಆಧರಿಸಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾದ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಭಂಗಿಗಳು, ಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಕಾಣಿಸಬಹುದಾದ ಹಾವಭಾವಗಳು – ಇವೇ ಆ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಾಂಶಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಅಭಿನಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದು – ವಾಚಿಕದ ಮೇಲೆ. ಆ ಕಾಲದ ನಟರಿಗೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ತಯಾರಿ, ಶಿಕ್ಷಣಗಳೂ ಈ ವಾಚಿಕವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷಣ ಕಲೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ತಲೆದೂಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ನಟನ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿದ್ದವು. ಮಾತೇ ಮುಖ್ಯಾಂಶವಾದದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಏಕತಾನತೆ ಉಂಟಾಗದಂತೆ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಅಭಿನಯ ಹುಡುಕಿತ್ತು ; ವಾಚಕವನ್ನು ಮಾತು, ಪಠಣ ಮತ್ತು ಹಾಡು ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಾಧಾರಣ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಮಾತು ; ಛಂದಸ್ಸಿನೊಂದಿಗೆ ವಾಚಿಸಬಹುದಾದ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳು ಪಠಣ ಮತ್ತು ಸ್ವರತಾಳಗಳನ್ನು ಕೊಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಹಾಡು – ಈ ಮೂರು ರೀತಿಯ ವಾಚಿಕಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳೂ ವಿವಿಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ (ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ):–

ಹೀಗೆ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಪ್ರತೀತಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಭಾವವಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಪ್ರತೀತಿಯೊಡನೆ ನಿರಂತರ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ರಸನಾ, ಚರ್ವಣಾ, ನಿರ್ವೃತಿ, ಪ್ರಮಾತೃವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಚಮತ್ಕಾರ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಈ ಚಮತ್ಕಾರವು ರಸ, ಆನಂದ ಮತ್ತು ಪರಮಭೋಗಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದವಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಭೋಗ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭೋಗ ಎಂದರೆ ಸುಖ, ದುಃಖ ಮತ್ತು ಅಸಂವೇದನಗಳ ಅನುಭವ. ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇವು ಸತ್ತ್ವ ರಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳ ರೂಪಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಅಹಂತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಇದನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಅಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದ ಎಂದರೆ ಮಹೇಶ್ವರನೊಡನೆ ಅವನ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ ಮರೆವೆಯೇ ಈ ಅಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪ.

ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಹಂತಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾಯಕನ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವನ್ನು ನಾವು ಊಹಿಸುವುದಾಗಿರದೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಆ ಭಾವದ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉದ್ಬೋಧಿಸುವುದು. ರಸಿಕನು ನಾಯಕನೊಡನೆ ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಉದ್ಬುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ತೀವ್ರ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರಾಸಕ್ತಿ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಭೋಕ್ತಭೋಗ್ಯಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಅದೃಶ್ಯವಾಗುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅಂತಿಮಹಂತದಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವು, ಅಭಿನವನ ಪ್ರಕಾರ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಕೂಡ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುವ ಪರಮಾನಂದದ ಅನುಭವವಾಗುವ ರೂಪದ್ದು. ಹೀಗೆ ಅಂತಿಮಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ರಸಾನುಭವವು ವ್ಯತಿರೇಕ ತುರ್ಯಾತೀತದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ವಿಷಯತ್ವವೆಲ್ಲವೂ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಭೋಕ್ತೃವಾದ ಆತ್ಮವು ಆನಂದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವವು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಐದು ಹಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಇಂದ್ರಿಯದ ಹಂತ, ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹಂತ, ಭಾವದ ಹಂತ, ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಹಂತ ಮತ್ತು ತುರ್ಯಾತೀತದ ಹಂತ.

ಸಾಧಾರಣೀಕೃತನಾದ ಭೋಕ್ತೃವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ, ಎಂದರೆ ತುರ್ಯದ, ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಭೋಗ್ಯ ವಿಷಯವು

ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿ, ಆತ್ಮವು ವ್ಯತಿರೇಕ ತುರ್ಯಾತೀತದ ಹಂತವಾದ ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನವಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ರಸ ಶಬ್ದವು ಎರಡು ಭಿನ್ನಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಗ್ಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ತುರ್ಯಾತೀತ ಹಂತದ ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ರಸ ಎಂದರೆ ರಸ್ಯವಾಗುವ ವಿಷಯ (ರಸ್ಯತೇ ಇತಿ ರಸಃ) ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಸ್ಯವಾಗುವುದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ರಸ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿ, ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತ್ಮ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆತ್ಮದ ಆನಂದಾಂಶವು ಕಂಡುಬರುವ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಸ ಎಂದರೆ ಸವಿಯುವುದು (ರಸನಂ ರಸಃ) ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ರಸಾನುಭವದಿಂದ ಸುಖಶಾಂತಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಸದೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಾದವು ಹೀಗಿದೆ:

"ಭರತನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವಂಥ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸತ್ಯ ಎನ್ನಲಾಗದು, ಏಕೆಂದರೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅದು ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡದ್ದಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದರ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಸಾಮರ್ಥ್ಯವು, ಭೌತವಸ್ತುವೊಂದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕಾಶಪುಷ್ಪವು ಅಸತ್ಯ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಸತ್ಯ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಕಾಶಪುಷ್ಪಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಭ್ರಾಂತಿ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭ್ರಾಂತಿಯು ತನ್ನ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಾಣುತ್ತಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲ; ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಹಾಗೂ ಗೋಚರರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅದರದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ರಸ. ತಾನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ರಸದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನೆಡದ ಹೊರತು ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ತರಲಾರ. ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತಾನು ಯಾವ ರಸವನ್ನು

ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅರಿಯದಿದ್ದಲ್ಲಿ ನಟನು ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಲಾರ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಾಟಕಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ರಸವನ್ನು ಸವಿಯಲು ಮಾತ್ರವೇ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳೂ ಈ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ನಾವು ನಾಟಕವನ್ನು ಯಾವುದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ರಸವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

೧) ಮಾನವಕೇಂದ್ರಿತ ಸಂದರ್ಭ (ವಿಭಾವ)
೨) ಅನುಕರಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು (ಅನುಭಾವ)
೩) ಕ್ಷಣಿಕ ಭಾವಗಳು (ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ) ಮತ್ತು ಮೂಲಭಾವ (ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ)

ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತು. ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸವು ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳ ಸಾವಯವ ಐಕ್ಯತೆ. ಷಾಡವರಸದ ದೃಷ್ಟಾಂತದ ಮೂಲಕ ಭರತನು ಇದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಷಾಡವರಸದಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಪದಾರ್ಥಗಳು ಮೆಣಸು, ಏಲಕ್ಕಿ, ಮೊಸರು ಮುಂತಾದ ಸಂಬಾರಗಳು ಹುಣಸೆಹಣ್ಣು, ಗೋಧಿಹಿಟ್ಟು ಮೊದಲಾದ ಸಸ್ಯಾಂಶಗಳು ಹಾಗೂ ಬೆಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅಕ್ಕಿ ಮೊದಲಾದ ಪದಾರ್ಥಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ರುಚಿಯಿದೆ. ಇವನ್ನು ಸೂಕ್ತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ ಅನುಭವಿಯಾದ ಅಡಿಗೆಯವನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬೇಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೇಯಿಸಿದ ಮಿಶ್ರಣವು ಒಂದು ಹೊಸ ರುಚಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ರುಚಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಪದಾರ್ಥಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರುಚಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊಸ ರುಚಿಯ ಪಾನೀಯವನ್ನು ಷಾಡವರಸ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ರಸದ ವಿಷಯವೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಭಾವ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಸೂಕ್ತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಮರಸವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದಾಗ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪರಿಣಾಮವೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಂತೆ ಆದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ರಸವು ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ರಸದ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂಶಗಳ ವಿವರಣೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಮೊದಲು ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭರತನು ಹೇಳಿರುವ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ರಸಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಯ ಅಂಗಭಾಗಗಳು ನಿಸರ್ಗದ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಕಲೆಯ

ಸೃಷ್ಟಿಗಳು. ಅವು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಕವಿಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪುನರುತ್ಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಹ ವಸ್ತುವು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ. ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ವಿಭಾವಗಳು. ಅದು ಒಂದು ನಕಲಲ್ಲ. ಭಟ್ಟ ತೌತನು ಹೇಳುವಂತೆ, ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ (ಅನುಸರಣ) ಕ್ರಿಯೆ. ಹೀಗೆ ರಸವು ಒಂದು ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಿ ಮೂಲ ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತು. ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಭರತನ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ." (ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ ೨೦೦೦ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ಪುಟ.೭೦-೭೨)

"ಹೀಗೆಯೇ 'ಪ್ರತೀಯಮಾನ'ದ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಭೇದವಾದ 'ಅಲಂಕಾರ'ಗಳೂ 'ವಾಚ್ಯ'ಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವೆಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಭೇದವಾದ ರಸಾದಿಗಳೂ ಕೂಡಾ 'ವಾಚ್ಯ' ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಫಲವಾಗಿ ಗಮ್ಯವಾಗುವುವೇ ಹೊರತು ನೇರವಾಗಿ ಶಬ್ದ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ವಿಷಯಗಳೇ ಅಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ, ಅವು 'ವಾಚ್ಯ'ಕ್ಕಿಂತ ಸರ್ವಥಾ ಬೇರೆಯೇ. ಒಂದು ವೇಳೆ ರಸಾದಿಗಳೂ 'ವಾಚ್ಯವೆಂದು ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ಅವು (ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಸಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ) 'ಶೃಂಗಾರ' ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ವಾಚ್ಯವೆನ್ನಬೇಕು; ಇಲ್ಲವೆ 'ವಿಭಾವ' ಮೊದಲಾದ ರಸಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ರಸ ಪ್ರತೀತಿಯುಂಟಾಗುವುದೆಂದೊಪ್ಪಬೇಕು. ಮೊದಲನೆಯ ಪಕ್ಷದ ಪ್ರಕಾರ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ರಸದ ಹೆಸರುಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲವೋ, ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ರಸಪ್ರತೀತಿಯಿಲ್ಲದೆಯೇ ಹೋಗಬೇಕಾದೀತು. ವಸ್ತುತಃ ಎಲ್ಲೆಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಸಗಳು ಸ್ವಶಬ್ದಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಶಬ್ದಗಳ ಪ್ರಯೋಗವು ಕಂಡುಬರುವಂತಹ ವಿರಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ, ರಸಾದಿಗಳ ಪ್ರತೀತಿಯು ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನದ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿರುವುದೇ ಹೊರತು, ಸ್ವಶಬ್ದಗಳ ಮಹಿಮೆಯಿಂದಲ್ಲ. ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಆಗಲೇ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗಿರುವ ರಸವನ್ನು ಆ ಶಬ್ದಗಳು ಹೆಸರಿಸುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು, ರಸಪ್ರತೀತಿಯೇ ಆ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿತೆನ್ನಲಾಗದು. ಮಿಕ್ಕ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ವಿಭಾವಾದಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಯಿಲ್ಲದಿರುವಾಗ, ಸ್ವಶಬ್ದಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ರಸಪ್ರತೀತಿ ಯುಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ಶೃಂಗಾರ' ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಗಳ ಇರುವ ಮಾತ್ರ ದಿಂದಲೇ, ವಿಭಾವಾದಿ

ವರ್ಣನೆಯಿಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ರಸವಿದೆಯೆಂಬ ಅನುಭವ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ಹೇಳಿರಲಿ, ಹೇಳದೆ ಇರಲಿ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ ರಸಾದಿಗಳ ಪ್ರತೀತಿಯುಂಟಾಗುವುದರಿಂದಲೂ, ಕೇವಲ ಹೆಸರು ಹೇಳಿದ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ರಸಾದಿಗಳು ಪ್ರತೀತವಾಗದೆ ಇರುವುದರಿಂದಲೂ-ಅನ್ವಯವ್ಯತಿರೇಕಗಳೆರಡರಿಂದಲೂ ಎಂದಭಿಪ್ರಾಯ-ರಸಾದಿಗಳು ವಾಚ್ಯಸಾಮರ್ಥ್ಯಯದ ಫಲವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುವೇ ಹೊರತು ಹೇಗೂ ವಾಚ್ಯವಾಗಲಾರವು. ಆದುದರಿಂದಲೇ 'ಪ್ರತೀಯಮಾನ'ದ ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಭೇದವೂ 'ವಾಚ್ಯ'ಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೆಂಬುದು ಸ್ಥಿರಪಟ್ಟಂತಾಯಿತು. 'ವಾಚ್ಯ'ದ ಜತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರಸಾದಿಗಳ ಪ್ರತೀತಿ ಉಂಟಾಗುವುದೆಂದು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಿದೆ." (ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್-ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ಪು.೭೦)

ರಸಧ್ವನಿಯ ಚರ್ಚೆಯು ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿ ಮಿಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ರಸವೂ ಒಂದು ಆದುದರಿಂದ ಇವೆರಡನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ರಸಧ್ವನಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಮಾನಸಿಕವಾದ ಸುಖದುಃಖಾದಿಗಳ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು ಯಾವುದಾದರೂ ಹೊಳೆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ರಸಧ್ವನಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಅತಿಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ್ದೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುವ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಹೀಗೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತು, ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ರಸಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದ ಸ್ಥಾನವೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲತತ್ವಕ್ಕೇ ವಿರುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತಿಮೇಲಿನ ತತ್ವವಾದ ರಸವನ್ನು ವಸ್ತು - ಅಲಂಕಾರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದೇ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ರಸಾನುಭವದ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗ ಭರತನು 'ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾತ್ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವ; ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದ 'ಯೆಂದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ತೈತ್ತಿರೀಯಾ ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ 'ರಸೋ ವೈ ಸಃ' ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಲೊಲ್ಲಟನ ಪ್ರಕಾರ 'ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡು ಪ್ರಕರ್ಷಸ್ಥಿತಿಗೇರಿದಾಗ ರಸವು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಭಾವಕೋಶ ಮತ್ತು ಅನುಭವ ಎರಡೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ-ಭರತನಿಗೆ ರಸದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದುದು ಮತ್ತು ಅದು ನಾಟಕದ ಅಂಗಾಂಶಗಳ ಪೂರ್ಣ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ. ಈ ಅಂಶಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸುವಾದಾಗ ಹೇಗೆ ರಸದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಭರತನಿಂದ ರಸಸೂತ್ರ ಎಂಬ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆ ಸೂತ್ರ ಹೀಗಿದೆ:

"ವಿಭಾನುಭಾವ-ವ್ಯಭಿಚಾರಿ-ಸಂಯೋಗಾತ್ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ:"

ಗುರಿಯೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಿರುವ ಕ್ರಿಯಾಸರಣಿಯೊಂದರ ಮುಖ್ಯ ಮೂಲ ಒಂದು ಭಾವವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರದ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆ ಭಾವದ ಕಾರಣ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಭಾವವು ಗುರಿಮುಟ್ಟುವವರೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಹುಬ್ಬುಗಳ ವಿಲಕ್ಷಣ ಚಲನಗಳು, ಮುಖದ ಬಣ್ಣದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಪ್ರೇಮದ ಸಾಮಾನ್ಯ ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಆರ್ದ್ರತೆ ಮೊದಲಾದ ದೈಹಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಭಾವವು ತನ್ನನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆ ಭಾವದ ಪರಿಣಾಮಗಳು. ಆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವೇದ, ಗ್ಲಾನಿ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಕ್ಷಣಿಕ ಭಾವಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಸಹಚಾರಿಭಾವಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದೆ. ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಗುವುದು ಇದೇ. ಆದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ಅನುಭೂತವಾಗುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿರುವ ನಟನು ಎದುರಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅವನ ಭಾವದ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅನುಭವಿಸುವ ಭಾವವು ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಜನಿಸಿದ್ದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ನಟನಿಗಾಗಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಾಗಲಿ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ನಿಜಜೀವನದ ಮೂಲಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. (ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ (ಮೂ) ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) ೨೦೦೦ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ (ಅನು) ಪು.೭೩)

ಕಾವ್ಯದ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಸಾಧಕನು ಕವಿಗೆ ಸಮಾನ ನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾವ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಕುವೆಂಪು ನಿಲುವು.

'ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ, ಕಾವ್ಯ ಎಲ್ಲಿ ಇದೆ? ಯಾವಾಗ ಇದೆ? ಎಂದರೆ ಓದಿ ಅರ್ಥಮಾಡುವವನಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥ ರೂಪದ ಜಡವಸ್ತು ಮಾತ್ರ ಇದೆ ; ಇದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಕವಿಯಾದವ ನಲ್ಲಿಯೂ ಸಹೃದಯತೆಯ ಮುಖ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯೇ ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವನು ಸ(ಕವಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಮಾನ) ಹೃದಯನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಗ್ರಂಥ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇವನು ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಬರೆಯುವ ಮಂಗಲ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಮತ್ತು ದಾರ್ಶನಿಕ ರಹಸ್ಯಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಇವನ ದ್ರಷ್ಟೃತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು" (ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ ೧೯೬೮ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಪು.೮೬-೮೭)"ಸಾಹಿತ್ಯ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಅದರ ರೂಪಾಂಶದಲ್ಲಿ ಏನೇ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳುಂಟಾದರೂ ಅದು ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಾಧನವಾಗದಿದ್ದರೆ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ." (ಭಾಷೆ: ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಮತ್ತು ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಪುಟ.೪೭೦ ಸಂಪುಟ ೧)

ವಿರುದ್ಧ ರಸದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದು, ದೂರಾನ್ವಿತವಾದ ವಸ್ತುವಾವುದೋ ಒಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು, ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಮೊಟಕುಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು, ಪರಿಪೋಷವನ್ನು ಆಗಲೇ ಪಡೆದಾಗಿದ್ದರೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅತಿಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು, ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿಯ ಅನೌಚಿತ್ಯ – ಇವೆಲ್ಲವೂ ರಸದ ವಿರೋಧಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಕುವೆಂಪು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

೧) ಪ್ರಸ್ತುತರಸಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ರಸವಾವುದುಂಟೋ ಅದರ ವಿಭಾವ, ಭಾವ, ಅನುಭಾವಗಳನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು.

೨) ಪ್ರಸ್ತುತರಸಕ್ಕೆ ಬಹಳ ದೂರದ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಯಾವುದೋ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಎರಡನೆಯ ರಸಭಂಗ ಕಾರಣ.

೩) ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಮೊಟಕುಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಮೂರನೆಯ ರಸಭಂಗ ಕಾರಣ.

೪) ರಸವು ಪರಿಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ನಾಲ್ಕನೆಯ ರಸಭಂಗ ಕಾರಣ. ಸಕಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ರಸವು, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅತಿಯಾಗಿ ಒತ್ತಿದರೆ ಹಿಸುಕಿದ ಹೂವಿ ನಂತಾಗುತ್ತದೆ.

೫) ಹಾಗೆಯೇ ವೃತ್ತಿಯ ಅನೌಚಿತ್ಯವೂ ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.
(ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ೧೯೯೦ ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ)

"ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗುವ ಬಗೆಬಗೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿ ಗಳೆಲ್ಲವೂ ಎಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾಶನದಲ್ಲಿಯೇ ತತ್ಪರವಾಗಿರುವುವೋ ಅದನ್ನು (ಮಾತ್ರ) ಧ್ವನಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ರಸ, ಭಾವ, ಇವುಗಳ ಆಭಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಶಮನಗಳು – ಈ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೇ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾ ಎಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳು, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಗುಣಗಳು, ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಧ್ವನಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಬಹುದೋ, ಅಂತಹ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ವಾಕ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಬೇರೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಾಗ, ರಸಾದಿಗಳು ಅಂಗಭೂತವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿ ಬರುವುವೋ ಆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳು ಅಲಂಕಾರ ವೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

ಇತರರು ರಸವದಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ವಿಧವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ರುವರಾದರೂ, ಯಾವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ವಾಗಿದ್ದು, ರಸಾದಿಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬರುವುವೋ, ಅಂತಹ ರಸಾದಿಗಳೇ ರಸವದಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ವಿಷಯಗಳು – ಎಂಬುದೇ ನನ್ನ(ಕುವೆಂಪು) ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಭಾವ ಸಂವಾದದ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ರಸ ಸುಖ ಮತ್ತು ರಸವತ್ ಕಾವ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆಯೆಂದು ಕುವೆಂಪು ವಾದ.

ರಸವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಿದ್ಧಿಯೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಕಲಾತಪಸ್ಸನ್ನು ಕೈಕೊಂಡು ರಸಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದವರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪಂಪನೂ ಅಗ್ರಮಾನ್ಯ." (ಪಂಪನಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆ ಪುಟ.೧೮೫ ಸಂಪುಟ ೧)

ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇದರ ಕುರಿತಂತೆ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ. ರಸಕ್ಕೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಂಗವಾಗುವಂತಹ ಅಲಂಕಾರವು ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಪ್ರಯತ್ನದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸದಾಗಿ ಮತ್ತು ಸರ್ವಲಕ್ಷಣಸಂಪನ್ನವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ರಸವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹೊರಟ ಕವಿಯ ರಸಾಭಿನಿವೇಶಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೇರೆ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಅಲಂಕಾರವಿರುವುದಾದರೆ ಆಗ ಅದು ರಸಕ್ಕೆ ಅಂಗವೆನಿಸಲಾರದು. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಮತ್ತು ನಿರ್ಬಂಧದಿಂದ, ಯಮಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಬ್ದಗಳ ಅನ್ವೇಷಣವೆಂಬ ಪ್ರಯತ್ನಾಂತರವು ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಿಕ್ಕ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಾತಿಶಯವಿರುವುದು ಸಮಾನವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ವಸ್ತುತಃ ಮಿಕ್ಕ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ದುಸ್ಸಾಧ್ಯಗಳಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ರಸಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯ ಚಿತ್ತನಾದ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿಗೆ ನಾನು ಮುಂದು, ತಾನು ಮುಂದು ಎಂಬಂತೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ .

ಕುವೆಂಪು ಎರಡು ಮಾತನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಕಲಾ ತಪಸ್ಸು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಒಂದಂಶ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕಲಾತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ದೊರೆಯುವ ರಸಸಿದ್ಧಿ. ತಪಸ್ಸಿಗೂ ಸಿದ್ಧಿಗೂ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಿದ್ಧಿ ಸಾಧ್ಯ. ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿಯೂ ರಸ ಸಮಾಧಿಯೆಂದು ಬಂದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆಯು ಹೀಗಿದೆ.

ರಸಾನಂದದ ಅನುಭವವು ಸರಳ ವಿವರಣೆಗೆ ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಭೋಜಕತ್ವ ಮತ್ತು ಭಾವಕತ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಲೊಲ್ಲಟನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸಕ ದಂಡಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಸರಿಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ರಸ ಎನ್ನುವುದು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗು

ವಂಥಾದ್ದು. ಅಂದರೆ, ಭೌತವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಮಾನ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಶಂಕುಕನು ಪರಿಶೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ರಸ ಎಂಬುದು ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಬದಲು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಸ ನಿಷ್ಪಾದ್ಯ ಎಂದು ಲೊಲ್ಲಟನು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಶಂಕುಕನು ರಸ ಅನುಮೇಯ ಎಂದು ಸರಿಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ರಸ ಪ್ರತಿಭಾಜನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಹಾಗೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನೇ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ರಸ ಎಂಬುದು ಕವಿಯಿಂದ ಸಹೃದಯನ ತನಕವೂ ವ್ಯಾಪಿಸುವ ಒಂದು ತತ್ವ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕುವೆಂಪು ರಸದೃಷ್ಟಿಗೂ ರಸಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಅಂತರ್ಗತ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ಆತ್ಮಶ್ರೀಪೂರ್ಣವಾದ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಸಿದ್ಧಿಯೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಸದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ರಸಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಲೊಲ್ಲಟ ಮತ್ತು ದಂಡಿ ಹೇಳುವಂತ ರಸ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವಂಥದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ಗುರಿಯೂ ಆನಂದ, ರಸಾನುಭೂತಿ. ಆ ಆನಂದದ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕಾಗಿಯೆ ನಿರಂತರವೂ ಮರ್ತ್ಯವು ಅಮರ್ತ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಮುಖಚಾಚಿ ನೋಡುತ್ತದೆ, ಕೈನೀಡಿ ಬೇಡುತ್ತದೆ." (ಮಹಾಶ್ವೇತೆಯ ತಪಸ್ಸು ಪುಟ.೧೫೩ ಸಂಪುಟ ೧)ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೆಲವು ರಸವತ್ತಾದ ವಸ್ತುಗಳು ಮಹಾಕವಿಯಾದವನ ಒಂದೇ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಲೇ ಅಲಂಕಾರಸಹಿತಗಳಾಗಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ.

ಯಮಕವೇ ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ, ತಾನು ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾಗಿರಲಿ, ಕವಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಯತ್ನವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳಿಗೆ ರಸಾಂಗತ್ವವಿರುವುದಿಲ್ಲ.ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿರುತ್ತದೆ.ಅದಕ್ಕೂ ರಸಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಯಮಕಾದಿಗಳು ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಅಂಗವಾಗಬಹುದು ; ಆದರೆ ಧ್ವನಿಗೆ ಆತ್ಮಪ್ರಾಯವಾದ

ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕೆ ಅಂಗತ್ವವು ಅಸಾಧ್ಯ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ರಸವು ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ. ಹಾಗೇ ರಸಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ವೃತ್ತಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಒಂದು ಬದಿಯಿಂದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿಯಿಂದ ರಸಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದು. ಕೈಶಿಕೀ, ಆರಭಟೀ, ಭಾರತೀ, ಸಾತ್ವತೀ ಎಂಬಿವು ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳು. ರಸಗಳನ್ನು ಉದ್ಧತ ಪ್ರಕಾರದವುಗಳೆಂದೂ ಲಲಿತಪ್ರಕಾರದವುಗಳೆಂದೂ ಎರಡು ವಿಭಾಗ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ವೀರರೌದ್ರ ರಸಗಳು ಉದ್ಧತ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದರೆ ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ, ಶಾಂತ ಇವು ಲಲಿತ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಉಳಿದವು ಮಿಶ್ರ ಪ್ರಕಾರದವು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾದ ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕೀ ಅತ್ಯಂತ ಲಲಿತವಾಗಿದ್ದು ಲಲಿತರಸಗಳ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಅಂಶವೆನ್ನಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಉದ್ಧತರಸಗಳ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಅಂಶಗಳೇ ಆರಭಟೀವೃತ್ತಿ. ಸಾತ್ವತೀ ಎಂಬುದು ಇವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣ. ಭಾರತೀ ಎಂಬುದು ಮಾತಿನ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದ್ದು ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯದ ಸಮಗ್ರತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಎಲ್ಲಾ ರಸಗಳಿಗೂ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವೆಲ್ಲವೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದೆ. ಇವೇ ವೃತ್ತಿಗಳು ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣಗಳಾದ ಲಾಲಿತ್ಯ ಔದ್ಧತ್ಯಗಳನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಭಾರತೀವೃತ್ತಿಯೂ ತನ್ನ ವಾಕ್ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಲಾಲಿತ್ಯ – ಔದ್ಧತ್ಯಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಹಿಂದಿನ ಕಲ್ಪನೆಗಳಂತೆ ಇವುಗಳೂ ದೃಶ್ಯಶ್ರವ್ಯಗಳ ಕೊಂಡಿಗಳಾಗಿವೆ. ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ವೃತ್ತಿ (ಲಾಲಿತ್ಯ–ಔದ್ಧತ್ಯ–ಮಿಶ್ರಣ)ಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವರ್ಗೀಕೃತವಾಗಿದ್ದು ಈ ವರ್ಗೀಕರಣ ಅನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಮಾಡುವ ವಸ್ತು ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಳಸ್ಪರ್ಶಿ ಆಗಿದೆ.

ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಯಮವೆಂದರೆ – ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ, ಅವಮರ್ಶ, ನಿರ್ವಹಣ ಎಂಬ ಪಂಚಸಂಧಿಗಳನ್ನೂ, ಉಪಕ್ಷೇಪವೇ ಮೊದಲಾದ ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳನ್ನೂ ರತ್ನಾವಳೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಕೇವಲ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ರಚಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯೊಂದರಿಂದಲೇ ಕಲ್ಪಿಸದೆ ಇರುವುದು.

ರಸವ್ಯಂಜಕತ್ವಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕಾರಣವೆಂದರೆ – ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ರಸದ ದೀಪ್ತಿ ಪ್ರಶಮನಗಳನ್ನು ತರುವುದು – ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಪ್ರಧಾನ ರಸಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ತರುವದು.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರ ಅಂತಿಮ ಗುರಿಯೂ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನಿಯತಿಕೃತನಿಯಮರಾಹಿತ್ಯವು ಉತ್ತಮ ಸಹೃದಯನ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಯಾವ ಅಡಚಣೆಯನ್ನೂ ತಂದೊಡ್ಡುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತವಾದದ್ದು ಭಾವಸಂವಾದವೆ ಹೊರತು ಲೋಕ ಸಂವಾದವಲ್ಲ. (ಕವಿನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಯತಿಕೃತ ನಿಯಮರಾಹಿತ್ಯ ಪುಟ.೪೭೫ ಸಂಪುಟ೧)

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ, ರಸಾನುಭವವೆಂಬುದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಸನೆಯ ವ್ಯಕ್ತೀಭವನ. ಇದರಿಂದಲಾಗಿ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪ್ರತಿಬಂಧಕತೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಯಾವ ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಯಾವನೂ ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಅವ್ಯಕ್ತವ್ಯಕ್ತೀಭವನವೆಂಬುದು ಭಾರತೀಯತೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬುದು ಆ ತನಕ ಇಲ್ಲದ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಉಂಟಾಗುವಿಕೆ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲದ ವಸ್ತು ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇರುವ ವಸ್ತು ನಾಶವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಶವೆಂಬುದು ರೂಪಾಂತರವೇ ಹೊರತು ಅತ್ಯಂತಾಭಾವವಲ್ಲ. ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನವೂ ಇದನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದಿದೆ. ಇಂತಹ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನವೂ ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ದರ್ಶನವೂ ಒಂದೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಭಗವದ್ಗೀತೆ, ಮಹಾಭಾರತದಂತಹ ಅಖಿಲಭಾರತೀಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಾಂಖ್ಯಪರವೆಂದು ಅನೇಕರು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಆನಂದವರ್ಧನನ ಧ್ವನಿ, ವೈಯಾಕರಣರ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾದರ್ಶನಕಾರರ ಪ್ರತಿಭಾ ಮತ್ತು ವೈಖರ್ಯಾದಿಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು - ಇಷ್ಟರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅವನು ಹಿಂದಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರೆಲ್ಲರ ಮತವನ್ನೂ ಭಾಗಶಃ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಲೋಲ್ಲಟನ ಉತ್ಪತ್ತಿವಾದ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸರಿ ಎನಿಸುವಂತಿದೆ. ಶಂಕುಕನ ಸಮ್ಯಕ್ ಮಿಥ್ಯಾದಿ ಜ್ಞಾನಗಳಿಂದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದುದು ರಸಾನುಭವ ಎಂಬ ಮಾತು ಇವನಿಗೂ ಇಷ್ಟವೇ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪರಬ್ರಹ್ಮ ಸದೃಶವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದು ಇವನಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಗೆಯೇ. ದ್ರುತ್ಯಾದಿ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಇರುವಂಥವೇ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು

ನಿಗದಿಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬದಷ್ಟೇ ಇವನು ಸೂಚಿಸುವ ತಿದ್ದುಪಡಿ.

ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ರಸವು ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಗೋಚರವಾಗುವುದಾದರೆ ಕರುಣರಸದಿಂದ ದುಃಖ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಅಂತಹ ಗೋಚರತ್ವದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಗೋಚರವಾಗುವುದಾದರೆ ಕರುಣರಸದಿಂದ ದುಃಖ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಸೀತೆ ಮೊದಲಾದವರು ತನಗೆ ವಿಭಾವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನವರ ನೆನಪು ಇಂಥಲ್ಲಿ ಸಂವೇದ್ಯವಲ್ಲ. ದೇವತೆ ಮೊದಲಾದವರನ್ನು ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಮುದ್ರ ಹಾರುವಂಥಾದ್ದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಗುಣವುಳ್ಳ ರಾಮನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನನ್ನು ನೋಡಿಲ್ಲ. ಶಬ್ದ, ಅನುಮಾನ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಲ್ಪಡುವುದಾದರೆ, ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವವು ಹೇಗೆ ರಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆ ರಸತ್ವ ಬರಲಾರದು (ಲೋಕದಲ್ಲಿ) ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಲಜ್ಜೆ, ಜುಗುಪ್ಸೆ ಮೊದಲಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳುಂಟಾಗುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ರಸಾನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಭವ, ಸ್ಮೃತಿ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರತೀತಿಗಳು ರಸಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ. ಉತ್ಪತ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಆಕ್ಷೇಪ. ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದ್ದುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಾದರೆ ಹಂತಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಗತತ್ವಪರಗತತ್ವಾದಿ ವಿಕಲ್ಪಗಳುಂಟಾಗುತ್ತವೆ.

ಕಲೆಯ ಆನಂದವೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವಂಥದ್ದು, ಕಲೆಯ ಅನುಭವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ರೀತಿಯದಲ್ಲ. ಸಾಂಖ್ಯ ಮತ್ತು ವೇದಾಂತ ದರ್ಶನ ಪಕ್ಷಪಾತಿಗಳಾದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ರಸಾನಂದವು ಯಾವುದರ ಕಾರ್ಯವಲ್ಲವೆಂದೂ ತನಗೆ ತಾನೆ ಇರುವುದನ್ನು ಮುಚ್ಚಿರುವ ಆವರಣವನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕುವುದರಿಂದ ಅನುಭವ ಗೋಚರವಾಗುವ ಮೂಲತತ್ತ್ವವೆಂದೂ "ರಸೋ ವೈ ಸ:" ಎಂದೂ ವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ: (ರಸಾನುಭವದ ಅಲೌಕಿಕತೆ ಪು. ೪೯೪ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ ಸಂಪುಟ ೧)

ಇಲ್ಲಿ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು:

೧. ರಸವನ್ನು ಮೀಮಾಂಸಕರು ಪಾನಕದ ರುಚಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೨. ರುಚಿಯೆನ್ನುವುದು ವಿವಿಧ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ರುಚಿಯು ಕೂಡಾ.
೩. ಸಾಂಖ್ಯ ಮತ್ತು ವೇದಾಂತದರ್ಶನಗಳು ರಸಾನಂದವು ಯಾವುದರ ಕಾರ್ಯವು ಅಲ್ಲ, ಅದು ಮುಚ್ಚಿರುವುದು. ಅದರ ಆವರಣವನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿದರೆ ರಸಾನಂದವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ–ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಆನಂದ ರಸದಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.
೪. ರಸೋ ವೈ ಸಃ ಅಂದರೆ– ರಸವು ಯಾವುದಾಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅದುವೇ, ಅದು ಹೊಸದಲ್ಲ, ರಸಕ್ಕೆ ರಸವೇ ಉತ್ತರ.

ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ರಸಾನಂದವು ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದುದು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಆನಂದವಿಲ್ಲ.

ಕುವೆಂಪುರವರು ಅಚ್ಛೋದ–ವೈಶಂಪಾಯನ ಸರೋವರಗಳ ತೌಲನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಹೇಳುತ್ತ: ವೈಶಂಪಾಯನವು ರಕ್ತ ಸರೋವರವಾಗಿ ರೌದ್ರ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಅಭಿನಂದನೀಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. (ಸರೋವರದ ಸಿರಿಗನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಪುಟ.೨೧೭ ಸಂಪುಟ ೧)

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ 'ರೌದ್ರ' ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳು ದೀಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧಕವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ 'ಓಜಸ್ಸು' ಎಂಬ ಗುಣವು ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಕುವೆಂಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

'ರೌದ್ರ'ವೇ ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳು ಅತಿಶಯವಾದ ದೀಪ್ತಿ ಅಥವಾ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದಕಾರಣ ಲಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನೇ 'ದೀಪ್ತಿ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಲಿಪಿ ನಿಯಮ, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದುವೆಲ್ಲವೂ ತರುವಾಯ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ; ಅವುಗಳೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿಯಮ ಸ್ವರೂಪಗಳ ನಾಮಮಾಲೆ ಮಾತ್ರ. (ಕವಿಯ ಸಮರ್ಥನೆ ಪುಟ.೬೪೭ ಸಂಪುಟ ೧)

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಇದಮಿತ್ಥಂ ಎಂದು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ

ಚಹರೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಅನಂತ ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ನಾವು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳ ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಬೇಕು–

ಸರ್ಪ ಎಂಬ ಮಾತು ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದೊಡನೆ ಅದರ ಅಭಿದಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಹಾವು ಎಂಬ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ, ಒಡನೆಯೆ 'ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ' ಬೆನ್ನಟ್ಟುತ್ತದೆ; ಹಾವಿನ ವಿಷ, ಹಾವಿನ ಹೆದರಿಕೆ, ಹಾವು ಕಚ್ಚಿ ಸತ್ತವರು, ಹಾವಿನ ನೀಳ್ಪುಸುಣ್ಪಿನ ಭೀತಿ, ಜುಗುಪ್ಸೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. (ಭಾಷೆ:ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಮತ್ತು ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಪುಟ.೪೬೨ ಸಂಪುಟ ೧) ಇದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತು. ಸರ್ಪ ಎಂದರೆ –ಹಾವು ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಾವಿನ ಹೆದರಿಕೆ; ಹಾವಿನ ಬಗೆಗಿನ ಭೀತಿ– ಮುಂತಾದವು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ. ಸರಳವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ಹಾವಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಲಕ್ಷಣಾಶಾಸ್ತ್ರ ವಾಗಿದೆಯೋ ಅದರ ಸಾಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರ ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದರ್ಥವು ಮತ್ತೊಂದರ್ಥವನ್ನು ಲಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಬೋಧಿಸಿ ಸ್ವಶಬ್ದವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ಸಮಾನಾಧಿಕರಣವಾಗಿಸಿದಾಗ ಲಕ್ಷಣೆ; ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಕೂಡಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯರ್ಥವನ್ನು ಬೋಧಿಸಿ, ಆ ಅನ್ಯ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೊಡನೆ ಸಂಮಿಶ್ರವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಾಗಲೂ ಲಕ್ಷಣೆಯೇ. ಇದೇ ಗೌಣಿಗೂ ಲಕ್ಷಣೆಗೂ ಭೇದ. "ಗೌಣದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗವಿರುತ್ತದೆ, ಲಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವ ತತ್ತ್ವ ಲಕ್ಷಣೆಯೇ. ಅದು ವ್ಯಾಪಕವಾದುದು. ಅದರ ಬಗೆಗಳು ಐದು:–

೧)ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಬರತಕ್ಕುದು–ಉದಾ: 'ದ್ವಿರೇಫ' (=ಭ್ರಮರ)=ದುಂಬಿ.

೨)ಸಾಮಿಪ್ಯದಿಂದ ಬರತಕ್ಕುದು–ಉದಾ: 'ಗಂಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿ'=ಗಂಗಾ ತೀರದಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿ.

೩)ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಬರತಕ್ಕುದು–ಉದಾ: 'ಕೋಲುಗಳನ್ನು ಒಳಗೆ ಕರೆಯಿರಿ' =ಕೋಲು ಹಿಡಿದವರನ್ನು ಒಳಗೆ ಕರೆಯಿರಿ.

೪) ವಿರೋಧದಿಂದ ಬರತಕ್ಕುದು–ಉದಾ: ಶತ್ರುವನ್ನು ಕುರಿತು, 'ಅಬ್ಬಾ, ಅವನು ನನಗೆ ಮಾಡದ ಉಪಕಾರವಿದೆಯೇ? ಎಂದಾಗ 'ಅಪಕಾರ' ಎಂದರ್ಥ.

೫) ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಯೋಗದಿಂದ ಬರತಕ್ಕುದು–ಉದಾ: ಅನ್ನವನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುವವನನ್ನು ಕುರಿತು 'ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವನು' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ. ಸಿದ್ಧಾಂತಿಯ ಉತ್ತರ ಹೀಗೆ–"ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮವಾದ 'ರಸಾದಿ ಧ್ವನಿ'ಯ ಭೇದಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಆ ಹೆಸರನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ರಸ, ಭಾವ, ರಸಾಭಾಸ ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲ ಅದರ ಭೇದಗಳು. ಅವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಲಕ್ಷಣೆಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆಯಿರುವುದೇ ಅಸಂಭವ; ಇನ್ನು ಲಕ್ಷಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವೆಲ್ಲಿ? "ಬಾಧೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬೇಡ. 'ಮುಖ್ಯಾರ್ಥದ ಜತೆಜತೆಗೆ ಬರುವ ಪ್ರತೀತಿ ಲಕ್ಷಣೆ'ಯೆಂಬುದಿಷ್ಟೇ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ; ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಜತೆಗೇ ರಸಪ್ರತೀತಿ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬರುವುದರಿಂದಲೇ ಲಕ್ಷಣೆ; ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳು ಕಾರಣ–ಕಾರ್ಯಗಳು, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳು ಸಹಕಾರಿಗಳು" ಎಂದು ಪೂರ್ವಪಕ್ಷಿಯೇನೋ ವಾದಿಸಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಮಾರುತ್ತರ – ಹೊಗೆಯ ಶಬ್ದ–ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಬೆಂಕಿಯ ಸ್ಮೃತಿ ಬಂದರೆ ಆ ಸ್ಮೃತಿಗೂ ಲಕ್ಷಣೆಯೇ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಾರದೇಕೆ? ಆಮೇಲೆ ಬರುವ ಶೀತನಾಶಕತ್ವದ ಸ್ಮರಣೆಗೂ ಶಬ್ದಾರ್ಥವೇ ಆಗಬೇಕಷ್ಟೆ? 'ಹೊಗೆ'ಯೆಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವಿರುವುದರಿಂದ ಅಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ದೂರ ಹೋಗುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆಂದರೆ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥಬಾಧೆಯೇ ಲಕ್ಷಣೆಯ ಜೀವಾಳವೆಂಬ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೇ ಬಂದು ನಿಂತಂತಾಯಿತು. 'ಹೊಗೆಯ ಶಬ್ದ ಪ್ರತೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ರಸಪ್ರತೀತಿಯ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರವೇ ಇಲ್ಲ; ನಾಯಕಾದಿಗಳ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರತೀತಿ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ' ಎಂದು ವಾದಿಸುವ ಮೀಮಾಂಸಕನನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ–'ಪ್ರತೀತಿ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಲ್ಲ ಮಹಾಶಯರೆ, ನೀವು ಅನ್ಯರ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರತೀತಿಯೇ ರಸಪ್ರತೀತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವಿರಲ್ಲವೆ? ಅದು ನಿಮ್ಮ ಭ್ರಮೆ ಮಾತ್ರ, ಏಕೆಂದರೆ ಲೋಕದಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೇ 'ಅನುಮಾನ' ಮಾಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ "ರಸತ್ವ"ವೆಲ್ಲಿಂದ ಬರಬೇಕು? ರಸಾಸ್ವಾದವೆಂಬುದು ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಚಮತ್ಕಾರ; ಕಾವ್ಯಗತವಾದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಚರ್ವಣೆ ಅದರ ಪ್ರಾಣ. ಸ್ಮರಣೆ, ಅನುಮಾನ ಮುಂತಾದ ಲೌಕಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು

ನೋಯಿಸಲು ಸಲ್ಲದು. ಆದರೆ ಲೌಕಿಕವಾದ ಕಾರ್ಯ, ಕಾರಣ, ಅನುಮಾನಾದಿ ಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹೃದಯನಾದವನು ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವಾಗಲೇ ರಸವನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ; ತಟಸ್ಥನಂತೆ ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಅರಿಯುವುದಿಲ್ಲ, 'ಹೃದಯಸಂವಾದ' ಅಥವಾ 'ಸಹೃದಯತ್ವ'ದ ಫಲವಾಗಿ ಪರವಶನಾಗಿ, ಉಕ್ಕುತ್ತಿರುವ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅನುಮಾನ, ಸ್ಮರಣ ಮುಂತಾದ ಲೌಕಿಕ ಸರಣಿಯನ್ನು ಸೋಂಕುವುದಿಲ್ಲ; ತನ್ಮಯೀಭವನಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಚರ್ವಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ರಸಚರ್ವಣೆ ಹಿಂದೆಂದೂ ಪ್ರಮಾಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಜನಿತವಾದ ಅನುಭವವಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ 'ಸ್ಮೃತಿ'ಯೆನಿಸದು. ಸವಿಯುವಾಗ ಕೂಡ ಪ್ರಮಾಣಾಂತರಗಳ ಪ್ರಸಕ್ತಿ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾದಿಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ 'ವಿಭಾವ' ಮುಂತಾದ ಅಲೌಕಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೇ ವ್ಯವಹಾರ ಮಾಡುವುದಾದರೂ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ 'ಕಾರಣ'ವೆನ್ನುವುದನ್ನೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ವಿಭಾವ'ವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಕಾರ್ಯವೋ ಅದೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಅನುಭಾವ'. ಇಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯಷ್ಟೇ ಗಮ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಸಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ('ವಿಭಾವಾನುಭಾವ...') 'ಸ್ಥಾಯೀ' ಭಾವವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದರೆ ರಸಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ದೊಡ್ಡ ಮುಳ್ಳಿನಂತಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಸ್ಥಾಯೀಯು ರಸವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದೆಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವಿದೆ: – ಸ್ಥಾಯೀಯ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸುಂದರ ಚರ್ವಣೆ ಫಲಿಸುತ್ತದೆ. ಲೋಕದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಪರಿಜ್ಞಾನಾವಸ್ಥೆಯ ಹೃದಯ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಯಾಗು ತ್ತದೆ; ಉದ್ಯಾನ ಪುಲಕಾದಿಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳಾದ ರತ್ಯಾದಿಗಳ ಅರಿವಾ ಗುವುದರಿಂದ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ ಕೂಡ(ಸ್ಥಾಯೀಯಂತೆ) ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಸ್ವರೂಪವೇ ಆದರೂ ಮುಖ್ಯ (=ಸ್ಥಾಯೀ) ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಪಾರವಶ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಚರ್ವಿತ ವಾಗುವ ಕಾರಣ ಅದನ್ನು ವಿಭಾವಾದಿಗಳೊಡನೆ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ "ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ"ಯೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಂದು ಸಮಾಗಮ ಮುಂತಾದ ಕಾರಣಗಳ ಮೂಲಕ ಬರುವ ಹರ್ಷಾದಿ ಲೌಕಿಕ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೆಟ್ಟಿ ಆಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆರೂಢವಾಗುವ ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚರ್ವಣಾ ವ್ಯಾಪಾರ 'ಅಭಿವ್ಯಂಜನೆ'ಯೇ ಹೊರತು 'ಜ್ಞಾಪನ'ವಲ್ಲ(ಇತರ ಪ್ರಮಾಣ ವ್ಯಾಪಾರ ಗಳಂತೆ); ಉತ್ಪಾದನವಲ್ಲ(ಕಾರಣ ವ್ಯಾಪಾರದಂತೆ). ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಏನೂ

ಅಲ್ಲದ ಇದಾವುದೆಂದರೆ ಅದೇ ಅಲೌಕಿಕ "ರಸ". ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಜ್ಞಾಪಕವೂ ಅಲ್ಲ, ಕಾರಕವೂ ಅಲ್ಲ, ಕೇವಲ ಚರ್ವಣೆಗೆ ಉಪಯೋಗಿಗಳು. ಇದನ್ನು ಎಲ್ಲಾದರೂ ಕಂಡವರುಂಟೆ? ಎಂದರೆ, ಕಾಣದಿರುವುದರಿಂದಲೇ 'ಅಲೌಕಿಕ'ವೆನ್ನುವುದು. ಹಾಗಾದರೆ ರಸ "ಅಪ್ರಮಾಣ"ವಲ್ಲವೆ? ಎಂದರೆ ಆಗಿಕೊಳ್ಳಲಿ; ಚರ್ವಣೆಯೇ ಅದರ ಪರಮಪ್ರಯೋಜನ; ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯಾದಿ ಪ್ರಯೋಜನಾಂತರ ನಮಗೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಲ್ಲ,' ಎಂಬುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿ. ಸ್ವಸಂವೇದನವೆಂಬ ಪ್ರಮಾಣ ಸಿದ್ಧವಾದ್ದರಿಂದ ಸಪ್ರಮಾಣವೇ ಎಂಬುದು ಸಿದ್ಧಾಂತ.

ಲೋಕವೃತ್ತದಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೂ, ಅಲ್ಲಿಯ ಮನೆ ಮಠ ಮರಗಿಡ ಪಶುಪಕ್ಷಿ ಮನುಷ್ಯಾದಿಗಳೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಚರವಾದರೂ ಲೋಕವೃತ್ತವು ಕವಿಕೃತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಅನ್ಯವಾಗಿ, ಅವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯ ಭೂಮಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. (ಋಷಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಕಾವ್ಯಜಾಹ್ನವಿ ಪುಟ.೨೪೨ ಸಂಪುಟ ೧)

ಲೋಕವೃತ್ತವು (ಹೊರಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ) ಕವಿ ಕೃತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭೂಮಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆಯೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ರಸವು (ಲೊಲ್ಲಟನು ಭಾವಿಸುವಂತೆ) ಸ್ಥಾಯಿಯೂ ಪುಷ್ಟಿಯೂ ಅಲ್ಲ, (ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಭಾವಿಸುವಂತೆ) ಅದರ ಅನುಮಾನವೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಭಟ್ಟತೌತನು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಅದು ಹೇಗಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಕೇಳಬಹುದು. ಅದು ಅನುಕರಣವಲ್ಲ, ಅನುವ್ಯವಸಾಯ(ಎಂದರೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವರ್ತನೆ) ಎಂದು ಭಟ್ಟತೌತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅನುಭಾವನೆ ಎಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವುದು. ಭರತನು ಅದನ್ನು ಲೋಕವೃತ್ತಾನುಕರಣ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವುದಲ್ಲ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು. 'ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭವ ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಗಳ ವಿಚಾರವಾದ

ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಾವು ಸಂಧಿಸುವ ಈ ಪದಗುಂಫನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು:

'ನಿಯತಿಕೃತನಿಯಮ ರಹಿತ', 'ಅನನ್ಯಪರತಂತ್ರ' 'ಅಲೌಕಿಕ', 'ಲೋಕಾತಿಶಯ', 'ಲೋಕೋತ್ತರ', 'ಲೋಕಾತಿಕ್ರಾಂತ', ಇತ್ಯಾದಿ. (ಕವಿಕೃತಿ ಯಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯಪರತಂತ್ರತೆ ಪುಟ.೪೫೭ ಸಂಪುಟ ೧)

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಯಮಗಳಿವೆ (ನಿಯತಿ). ಆದರೆ ಅದು ಇದ್ದು ಕೂಡಾ ನಿಯಮರಹಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದು ಲೌಕಿಕವಾಗಿದ್ದು ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದು ಲೋಕಾತಿಶಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಕುವೆಂಪುರವರ ನಿಲುವು. ಅಂದರೆ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೂ ಅತಿಶಯ ಗುಣ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಲೋಕೋತ್ತರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬರಿಯ ಲೌಕಿಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲವೆಂದು ಇದರ ಭಾವಾರ್ಥ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಲೋಕಾತಿಕ್ರಾಂತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅತಿಕ್ರಾಂತವೆಂದರೆ ಮೀರಿದ –ಲೋಕಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ಎಂದು ಭಾವಾರ್ಥ. ಐದನೆಯದು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅತಿಶಯವಾದುದು ಅಂದರೆ ಲೋಕಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಇದು ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿದೆ. ರಸಾನುಭವದ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಾದಿಗಳನ್ನು ಜಿಜ್ಞಾಸಿಸುವಾಗ ಲೋಕೋತ್ತರ' 'ಲೋಕಾತಿಶಯ,' 'ಲೋಕಾತಿಕ್ರಾಂತ' ಮೊದಲಾದ ಪದಗಳನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಲೌಕಿಕವಾದ ಸುಖದುಃಖಾದಿ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಅನುಭವ ಎಂದು ಅದನ್ನು 'ಅಲೌಕಿಕ' ಎಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. (ರಸಾನುಭವದ ಅಲೌಕಿಕತೆ ಪುಟ.೪೮೮ ಸಂಪುಟ ೧)

ಲೋಕಾತಿಶಯವೆಂದರೆ ಲೋಕಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ರಸಾನುಭವವು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದುದಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಿಲ್ಲವೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರಲ್ಲದೆ ಅದು ಅಲೌಕಿಕವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಲೋಕೋತ್ತರದಲ್ಲಿ 'ಉತ್ತರ'; ಲೋಕಾತಿಶಯದಲ್ಲಿ 'ಅತಿಶಯ' 'ಲೋಕಾತಿಕ್ರಾಂತ'ದಲ್ಲಿ "ಅತಿಕ್ರಾಂತ" ಎನ್ನುವ ಪದಗಳು ಲೋಕಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷಣಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಲೋಕೋತ್ತರದಲ್ಲಿ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದುದು ಎಂಬರ್ಥ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. 'ಅತಿಕ್ರಾಂತ'ವೆಂದರೆ ಮೀರಿದ ಎಂದರ್ಥ. ಈ ಮೂರು ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ರಸಾನುಭವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುವೆಂಪು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೂ ಅದರ ಸಫಲತೆಗೂ ಮಿತಿಯಿದೆ. ಊದುಬತ್ತಿಯ ಸುವಾಸನೆಯನ್ನು

ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಅನುಭವಿಸಿದಾತನಿಗೆ ಅದನ್ನೆಲ್ಲಿ ಎದುರುಗೊಂಡರೂ ದೇವರ ನೆನಪನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟು ಧ್ಯಾನಭಾವವನ್ನೂ ಶಾಂತರಸವನ್ನೂ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ; (ಮಹೋಪಮೆ ಪುಟ.೨೦೮ ಸಂಪುಟ ೧)ಧ್ಯಾನಭಾವದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಶಾಂತರಸವು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಕೊಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕೇಂದ್ರೀಯವಾಗಿರುವುದು ಅವನ ರಸವಿಚಾರಗಳು ಎಂಬುದು ಈವರೆಗಿನ ಬರವಣಿಗೆಯಿಂದಲೇ ವೇದ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲೂ ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಅತಿಹೆಚ್ಚಿನ ಒಲವು ಇದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವನ ದಾರ್ಶನಿಕತೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಶಾಂತರಸವೇ ನಿಜವಾದ ರಸವಾಗಿದ್ದು ಉಳಿದವು ಅದರ ಅಂಶಗಳೇ ಎಂಬ ವ್ಯಾಪಕ ಹೇಳಿಕೆ ಇವನಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಶಾಂತವೇ ರಸವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ದ್ರುತಿ(ದ್ರವೀಭವನ)ಯೇ ಅತಿಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಂತಿದೆ. ಪಂಚಭೂತಗಳಲ್ಲಿ ನೀರೇ ಮೊದಲನೆಯದು ಎಂಬ ಗ್ರಹೀತವುಳ್ಳ ಭಾರತೀಯ ದಾರ್ಶನಿಕತೆ ಶಾಂತ-ಶೃಂಗಾರ-ಕರುಣಗಳಂಥವೇ ಮೌಲಿಕ ರಸಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಂತ-ಶೃಂಗಾರಗಳು ಒಂದೇ ಅನುಭವದ ಅಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ಮುಖಗಳಂತಿದ್ದು ಮೌಲಿಕ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥವು. ಕರುಣವೂ ವಿಪ್ರಲಂಭದಂತಹ ಪ್ರಭೇದದ ಮೂಲಕ ಶೃಂಗಾರದೊಡನೆ ಲೀನವಾಗುವ ಸ್ವಭಾವವುಳ್ಳದ್ದು. ಹೀಗೆ ಶಾಂತ-ಶೃಂಗಾರ-ಕರುಣಗಳು ಅತಿಸಮೀಪವರ್ತಿಗಳು. ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳು ಪರಸ್ಪರಪೂರಕವಾಗಿದ್ದು ಕರುಣ ಶಾಂತಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಮಿಲನದ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಸ್ವಭಾವವುಳ್ಳವು. ಇಂತಹ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದಲೇ ಲೌಕಿಕತೆ-ಅಲೌಕಿಕತೆಗಳು ಕಾವ್ಯಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಬೆರೆಯುವ ಸಂದರ್ಭಗಳುಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಬೆರೆಯುವಿಕೆಯೇ ಭಾರತೀಯತೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಬೆರೆಯುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುವ ರಸಾನುಭವ ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಯಾಗಿರುತ್ತದೆ".

ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅರ್ಥ, ಕಾಮ ಮತ್ತು ಮೋಕ್ಷ, ಸ್ಮೃತಿ, ಇತಿಹಾಸಗಳಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಮೂರನ್ನು ಎಂದರೆ ಧರ್ಮ

ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಕಾಮಗಳನ್ನು ರತಿ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ ಮೊದಲಾದವುಗಳಂತೆ ಆಸ್ವಾದನೀಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. "ಅಂತೆಯೇ ಮೋಕ್ಷವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧನವಾದ (ಅದು ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ) ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಏಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಾರದು?" ಎಂದು ಅಭಿನವನು ಶಾಂತರಸದ ವಿರೋಧಿಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾದಲ್ಲಿ ರಸಿಕ ಹೃದಯವನ್ನುಳ್ಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಅದು ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶಾಂತರಸ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಹುರುಳಿಲ್ಲ.

"ಹಾಗಾದಲ್ಲಿ ಶಾಂತದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಯಾವುದು?" ಎಂದು ನಾವು ಕೇಳಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಅಭಿನವ ಉತ್ತರ; ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವು ಮಾತ್ರವೇ ಮೋಕ್ಷಕ್ಕೆ ಸಾಧನ. ಆದ್ದರಿಂದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಶಾಂತದ ಸಾಯೀಯನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕು. ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಶುದ್ಧ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ ಆನಂದರೂಪವಾದ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದಲೂ ವರ್ಜಿತವಾದ ಆತ್ಮವೇ. ಅಂಥ ಆತ್ಮವೇ ಶಾಂತದ ಸ್ಥಾಯೀ."(ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ –ಪು.೧೦೭)

ನಿರ್ವೇದ ಎಂಬ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಶಾಂತದ ಸ್ಥಾಯೀಯೆಂದು ಕೆಲವರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಬಡತನ ಮೊದಲಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ಕೂಡ ಹುಟ್ಟಬಹುದು., ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಆತ್ಮಜ್ಞಾನದ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭರತನು ಅದನ್ನು ಶಮದಂತೆ ಆತ್ಮಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯ ಶಬ್ದವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವು ಶಾಂತದ ಸ್ಥಾಯಿ. ಯಮ ನಿಯಮಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅನುಭಾವಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅದರ ಅನುಭಾವಗಳಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನು ಸ್ವಭಾವಾಭಿನಯ ಎಂದು ಹೇಳಿರುವವು ಕೂಡ ಅಂತೆಯೇ. ಅವನ್ನು ಸ್ವಭಾವಾಭಿನಯ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಶಾಂತವು ಮಾತ್ರವೇ ಅವುಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿರುವುದು. ದೇವಾನುಗ್ರಹ ಮುಂತಾದವು ವಿಭಾವಗಳು. ಮಾನವಪ್ರೇಮ ಮೊದಲಾದವು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳು.

ಆತ್ಮದ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವವನಿಗೆ ಅವನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲಾ ಇತರರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದೇ

ದಯೆ. ಇದು ಶಾಂತಕ್ಕೆ ನಿಕಟವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೆಲವರು ಶಾಂತರಸವನ್ನು ದಯಾವೀರ ಅಥವಾ ಧರ್ಮವೀರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇತರರಿಗಾಗಿ ತನ್ನ ಶರೀರವನ್ನು ಕೂಡ ತ್ಯಾಗ ಮಾಡುವ ನಾಯಕನ ಉತ್ಸಾಹ. ಇದು ಶಾಂತದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ. ಅಭಿನವನು ಜೀಮೂತವಾಹನನ ದೃಷ್ಟಾಂತದ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಉಪದೇಶ ಪಡೆದು, ಆತ್ಮಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಬೀಜಭೂತವಾದ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹೃದಯಸಂವಾದದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭರತನು ಇದನ್ನು "ಮೋಕ್ಷೇಚಾಪಿ ವಿರಾಗಿಣಃ"(ರಾಗರಹಿತರಾದವರು ಮೋಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಶಾಂತದ ರಸಾನುಭವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆಃ

"ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಮಣಿಗಳನ್ನು ಸಡಿಲವಾಗಿ ಹಾಗೂ ವಿರಳವಾಗಿ ಪೋಣಿಸಿರುವ ಬಿಳಿಯ ದಾರವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಳೆಯುವ ಶುದ್ಧ ಆತ್ಮವು ಅದನ್ನು ತಟ್ಟುವ ರತಿ ಉತ್ಸಾಹ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾಂತದ ರಸಾಸ್ವಾದವು ಬಾಹ್ಯನಿರೀಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ಜನಿಸುವ ದುಃಖಾನುಭವದ ಇಡೀ ಜಾಲದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ಆತ್ಮಾನುಭವದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಬ್ರಹ್ಮದೊಡನೆ ಐಕ್ಯದ ಆನಂದದ ಸ್ಥಿತಿ. ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿನ ಆತ್ಮಾನುಭವದ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಹಂತ. ಆತ್ಮಾನುಭವದ ಅಂಥ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ರಂಗದ ಮೇಲಾಗಲಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾದಾಗ ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದಾಗ ಅದು ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದವನ್ನು ತರುವ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ" ಹೀಗೆ ಶಾಂತವು ಮೂಲರಸ. ಇತರ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳೂ ವಿಭಿನ್ನಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳ ಆರೋಪದಿಂದಾಗಿ ಅದರ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಮಾತ್ರ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

(ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ ೧೯೬೮ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ.೮೨-೮೩ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) ೨೦೦೦ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪು.೧೦೬- ೧೦೯, ೨೪೯-೫೦) ಮಹಾಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ವಪ್ನಸುಂದರ ಸಾಹಸಗಳಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರೀ ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದದ್ಭುತ ಕೃತಿ. ಅದೊಂದು ಮೇಘಚುಂಬಿಯಾದ

ಶೃಂಗಾರ ಗೋಪುರ. (ಮಹಾಶ್ವೇತೆಯ ತಪಸ್ಸು ಪುಟ.೧೫೩ ಸಂಪುಟ
೧)

ಕುವೆಂಪುರವರು ಕಾದಂಬರಿ ಕಾವ್ಯವು ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ
ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನು ರಸಗಳ ರಾಜನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.
ರತಿಯ ಭಾವದಿಂದ ಶೃಂಗಾರ ರಸವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ
ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶೃಂಗಾರರಸವು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.
ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆ : ಒಂದು ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರ, ಮತ್ತೊಂದು
ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ. ನಲ್ಲ ನಲ್ಲೆಯರ ಸಮಾಗಮವನ್ನು ಸಂಭೋಗ
ಶೃಂಗಾರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಲ್ಲ-ನಲ್ಲೆಯರ ಅಗಲುವಿಕೆಯು ವಿಪ್ರಲಂಬ
ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರೇಮದ ವಿಜಯ ಕಥೆ.
ವೈರಾಗ್ಯವು ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಶರಣಾದ ಕಥೆ. (ಮಹಾಶ್ವೇತೆಯ ತಪಸ್ಸು ಪುಟ.೧೫೪
ಸಂಪುಟ.೧)

ಶೃಂಗಾರ ರಸವನ್ನು 'ರಸಗಳ' ರಾಜನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರತಿಯು
ಭಾವದಿಂದ ಶೃಂಗಾರರಸವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ
ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶೃಂಗಾರ ರಸವು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ
ಎರಡು ಬಗೆ: ಒಂದು ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರ. ಮತ್ತೊಂದು ವಿಪ್ರಲಂಭ
ಶೃಂಗಾರ. ನಲ್ಲನಲ್ಲೆಯರ ಸಮಾಗಮವನ್ನು ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರವೆಂದು
ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಲ್ಲ-ನಲ್ಲೆಯರ ಅಗಲುವಿಕೆಯು ವಿಪ್ರಲಂಬ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ
ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಕಾರರು ಶೃಂಗಾರದ ಮೇಲೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟುದರ ರಹಸ್ಯವೂ
ಇದೇ. ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಶ್ರುತಿ-ಸ್ಮೃತಿ-ಇತಿಹಾಸ-
ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಕೃತಿ ಲೌಕಿಕತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ
ಹೊಂದಿರದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತ ಚಿತ್ರಣವೇ ಆಗಬಹುದೆಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಇವರು
ಶೃಂಗಾರದ ಮೇಲೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟರು. ಇವರ ಶೃಂಗಾರವು ಅಷ್ಟೊಂದು
ವಿಶಾಲಾರ್ಥದ ಶೃಂಗಾರವಾಗಿತ್ತು. ಭರತನಂತಹ ಲಕ್ಷಣಕಾರರು, ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೇ
ಗ್ರಂಥದ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮೀಸಲಿಟ್ಟುದು ಈ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದಲೇ.
ಅನಂತರದವರು ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಪ್ಪು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಪ್ರಣಯ
ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋದರು.
ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಶಾಂತರಸದ ಸರ್ವಾಂತರ್ಗತೀಕರಣ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ

ಕಂಡಂತಿದೆ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಬಗ್ಗೆ ಕುರಿತು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ.

"ರಸಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಸೌಕುಮಾರ್ಯಾತಿಶಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಆ ರಸದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಮಾದವಾದರೂ ಕವಿಗೆ ಸಹೃದಯರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಅನಾದರವು ಬರುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರರಸವು ಸಂಸಾರಿಗಳೆಲ್ಲರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ರಸಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅದೇ ಅತ್ಯಂತ ರಮಣೀಯವೂ, ಆತ ಏವ, ಪ್ರಧಾನವೂ ಆದುದು." ನಿಸ್ಸಂಗವಾದ ಅಥವಾ ಸಂಗದೂರವಾದ ಧ್ಯಾನದ ಜಿಹ್ವೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಚರ್ವಿತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಭಾವೋದ್ರೇಕಕ್ಕಲ್ಲದೆ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. (ರಸೋ ವೈ ಸಃ ಪುಟ.೫೬೧ ಸಂಪುಟ ೧) ಸಂಗ ಎಂದರೆ ಸಾಮಿಪ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಪರ್ಕ ಎಂದರ್ಥ. ಸಂಗದೂರತ್ವವೆಂದರೆ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ದೂರವಿರುವುದು ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ರಷ್ಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಂಗ ದೂರತ್ವದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬರವಣಿಗೆ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸಂವಹನ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಅದು ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ಪಾರದರ್ಶಕತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ನಾವು ನೋಡಿದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅದು ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಓದುಗನು ಭಾಷೆಯ ಅಪರಿಚಿತೀಕರಣದಿಂದ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಮೊದಲು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಲೆಯಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

"ಜರ್ಮನಿಯ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ೧೯೨೦ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿ(ಎಪಿಕ್‌ಥಿಯೇಟರ್)ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವನು ರಷ್ಯಾದ ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಾದ ಅಪರಿಚಿತೀಕರಣ. (Defamiliazition) ದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಇದನ್ನು ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷೆಗೆ ತರ್ಜುಮೆ ಮಾಡಿದಾಗ ದೂರದ ಪರಿಣಾಮ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಕೀಯತೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಹೆಸರು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ –"ಹತ್ತಿರ" ಮತ್ತು "ದೂರ"ಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹತ್ತಿರದಿಂದ

ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ಅದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಭಾವನೆಯಿಲ್ಲದೆ ದೂರದಿಂದ ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ದೂರದ ಭಾವದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಆ ಸಂಗತಿ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಘಟನೆ ನಮಗೆ ತುಂಬಾ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘಟನೆ; ಪಾತ್ರ; ಕ್ರಿಯೆ ಮುಂತಾದವು ತನ್ನದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ನಾಟಕದ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವುದು ಇದನ್ನು "ನೀವು ನಾಟಕ ನೋಡುವಾಗ ಈ ನಾಟಕವು ತನ್ನದೇ ಭಾವ ಎಂಬಂತೆ ನೋಡಬೇಡಿ ದೂರವಿಟ್ಟು ನೋಡಿ. ಆಗ ನಾಟಕದ ವಿಚಾರ ನಿಮ್ಮನ್ನು ತಟ್ಟುತ್ತದೆ." (ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ)

ಕುವೆಂಪು ರಸ ತಲ್ಲೀನತೆಯಿಂದ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಯು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ತತ್ತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ತಲ್ಲೀನತೆಯಿಂದ ಕಲೆಯ ನ್ಯೂನತೆಗಳು ಅರ್ಥವಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಅವರ ನಂಬಿಕೆ. 'ಸಂಗ'ವೆಂದರೆ ಸಾಮಿಪ್ಯ 'ಸಂಗದೂರದಿಂದ ದೂರ' ಅತಿನಿಕಟವಲ್ಲದೆ ಇರುವುದು. ಅಂತರವೆಂಬುದನ್ನು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ಅವನು ದೈಹಿಕವಾದ ಅಂತರವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ ಲೌಕಿಕ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ. ಬುಲ್ಲೋ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮುದ್ರದ ಮಂಜುಗಡ್ಡೆ: ಹಿಮಯಾನ ಕೈಗೊಂಡವರಿಗೆ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದೂರ ನಿಂತು ನೋಡುವವರಿಗೆ ಸುಂದರವಾದ ದೃಶ್ಯ. ಅದೇ ರೀತಿ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವ ಚಿರತೆಯೋ, ಹುಲಿಯೋ ಹತ್ತಿರದಿಂದ ನೋಡುವವರಿಗೆ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೆ ದೂರದಿಂದ ನೋಡುವವರಿಗೆ ರುದ್ರರಮಣೀಯ ದೃಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅಲ್ಲೊಂದು ಅಂತರ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು. ಲೌಕಿಕದ ಅಂತರವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಲಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಲೌಕಿಕದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೇ ವರ್ತಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಬುಲ್ಲೋ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿತ್ಯಘಟನೆಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬುಲ್ಲೋ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ

ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸೌಂದರ್ಯದ ಆಸ್ವಾದನೆಯು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವ ಬುಲ್ಲೋ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಶುದ್ಧಭಾವನಿಷ್ಠ ಅಥವಾ ಶುದ್ಧವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಲಾರದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಮಾನಸಿಕ ಅಂತರದ ಸಿದ್ಧತೆಯಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಲೌಕಿಕದ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲ. ಅದರ ಅರ್ಥ ಕಲೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಎಂದಲ್ಲ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳ ಶೋಧನೆಯು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಮಾನಸಿಕ ದೂರವು ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ- ಎರಡರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವವನು ಅಲೌಕಿಕ ಅಂತರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ.

ವೈಯಕ್ತಿಕ ರಾಗದ್ವೇಷಾದಿಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಲೆಯನ್ನೋ; ನಾಟಕವನ್ನೋ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ 'ಅತಿದೂರ' ಅಥವಾ 'ಅತಿ ಹತ್ತಿರ' ದಿಂದಲೂ ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಾರದು. ಲೋಕಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗ ಅದು ಕಡಮೆ ದೂರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯು ಯಾವ ಭಾವಕ್ಕೂ ಪೂರಕವಾಗದೇ ಇದ್ದಾಗ ಕೃತಿಯು 'ಅತಿ ದೂರ' ವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ದೂರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಬುಲ್ಲೋ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬುಲ್ಲೋನ ಮಾನಸಿಕ ಅಂತರದ ಕುರಿತಾದ ವಿವೇಚನೆಯು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಕುವೆಂಪು ರಸೋ ವೈಸಃ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ." ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಋಷಿ 'ಸ ಏಷ ರಸಾನಾಂ ರಸತಮಃ' ಎಂದೂ 'ರಸೋ ವೈ ಸಃ' ಎಂದೂ ಸಾರಿದ್ದಾನೆ. (ರಸೋ ವೈ ಸಃ ಪುಟ.೫೫೯ ಸಂಪುಟ ೧)

ರಸವು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ. ಇದು ಕುವೆಂಪು ನಿಲುವು. ಉಳಿದುದು

ಆನುಷಂಗಿಕ. ರಸವೆಂದರೆ ದ್ರವ್ಯ: ರುಚಿ: ಜಿಹ್ವೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು: ಕಷಾಯ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳಿವೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ರಸಕ್ಕೆ ರಸವೇ ಅಂತಿಮ. ಕಲಾಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಲೋಕಾನುಭವ, ಲೌಕಿಕವಾದ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವದ 'ವಿಭಾವ' ಮಾತ್ರ 'ಅನುಭಾವ'ದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ. (ರಸಾನುಭವದ ಅಲೌಕಿಕತೆ ಪುಟ.೪೮೮ ಸಂಪುಟ ೧) ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ;

ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸವು ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳ ಸಾವಯವ ಐಕ್ಯತೆ. ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಭಾವ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಸೂಕ್ತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಮರಸವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದಾಗ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪರಿಣಾಮವೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಂತೆ ಆದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ರಸವು ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ರಸದ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂಶಗಳ ವಿವರಣೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಮೊದಲು ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭರತನು ಹೇಳಿರುವ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ರಸಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಯ ಅಂಗಭಾಗಗಳು ನಿಸರ್ಗದ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು. ಅವು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಕವಿಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪುನರುತ್ಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಹ ವಸ್ತುವು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ. ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ವಿಭಾವಗಳು. ಅದು ಒಂದು ನಕಲಲ್ಲ. ಭಟ್ಟ ತೌತನು ಹೇಳುವಂತೆ, ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ (ಅನುಸರಣ) ಕ್ರಿಯೆ. ಹೀಗೆ ರಸವು ಒಂದು ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಿ ಮೂಲ ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತು. ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಭರತನ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ. ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವದ ನಿಯತ ಸಹಚಾರಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶ, ನಟನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ದೈಹಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವದ ಸಹಚಾರಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವನ್ನು ಕಾರಣ, ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಹಚಾರಿ ಎಂದು ಕರೆದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅವಕ್ಕೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

"ಕಾವ್ಯವು ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯ ಕರ್ಮವಲ್ಲ, ವಿಜ್ಞಾನದಂತೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಅಸಂಗತ ಮತ್ತು ಅಪ್ರಕೃತ. ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಭಾವ ಪ್ರಪಂಚ ವಿಭಾವ ಎಂದರೆ ಯಾವುದು ಲೋಕಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಮೂಲವಾಗಿರುವುದು ಆ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರತಿಮೆ. ಆ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಸತ್ಯ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿಷ್ಠವಾಗುತ್ತದೆ." (ಕವಿ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಯತಿಕೃತ ನಿಯಮರಾಹಿತ್ಯ ಪುಟ. ೪೭೫ ಸಂಪುಟ ೧)

ಕುವೆಂಪು ಪ್ರಕಾರ ವಿಭಾವವೆಂದರೆ ಲೋಕಾನುಭವಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ ಕಲಾಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದು ಲೋಕಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಲೋಕಭಾವವು ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಹೊಸದೊಂದು ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವ ಭಾವ. ಇದು ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ರಸದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಮೊದಲು ಗುರುತಿಸಿದವನು ಭರತ. ಅವನು ವಾಚಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳ ಪ್ರತೀತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಭರತ ವಿಭಾವ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ. 'ವಿಭಾವ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ನಿಮಿತ್ತ, ಬೀಜ ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ವಿಭಾವಿತಂ' ಎಂದರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಿಳಿದದ್ದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಲೌಕಿಕವಾದ ಭಾವಗಳು ಹಾಗೆಯೇ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕದ ಭಾವಗಳು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಬಂದಾಗ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಭಾವದ ಉದ್ರೇಕವಲ್ಲ. ಅದು ಭಾವದ ವಿಮೋಚನೆ'ಯೆಂಬ ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಮಾತು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹ. ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿಭಾವವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಭಾವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ 'ಕಲಾಪ್ರತಿಮೆ'ಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕಲೆಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಕಾರ್ಯಗಳು ಅಂತ ಏನಿವೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಭಾವವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ವಿಭಾವ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಮತ್ತು ನಾಯಕನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಭಾವವು ಉದಯಿಸಲು ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾರಣವಾದ ಭಾವಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಬಂಧವು

ಕಾರ್ಯಕಾರಣದ್ದಲ್ಲ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಾಧನ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವದಂತೆ ಅದು ಮಾನಸಿಕಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಧನ. ನಟನು ಭಾವದ ಸ್ತರವೊಂದಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಏರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಆ ಭಾವಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ವಿಭಾವ ಒಂದು ಸಾಧನ ಮಾತ್ರ. ವಿಭಾವ ಎಂಬ ಪದವು ನಟನಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಉದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರದ ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಸಾಧನವಾಗಿರುವ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿನ ಭಾವಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಅವನು ಹೊಂದಿರುವ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಭಾವವು ಉದಯಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ತಿ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವವನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ವಿಭಾವ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಭಾವಕ್ಕೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ವಸ್ತು ಭೂತವಾದ ವಿಷಯವಿರುತ್ತದೆ. ಭಾವವು ಬಾಹ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಚೋದನೆ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಉದಯಿಸಬಲ್ಲದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವು ಒಂದು ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದರಿಂದ, ದೇಶದ ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆ, ವಿಭಾವವನ್ನು ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿದೆ :

೧) ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ: ಆಲಂಬನ – ಭಾವದ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಪ್ರಧಾನಕಾರಣವಾಗಿರುವ, ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಮತ್ತು ಭಾವದ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರವಾದ ವಸ್ತು ;

೨) ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವ: ಉದ್ದೀಪನ ಎಂದರೆ ಪರಿಸರ; ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಿನ, ಎಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನ, ಭಾವಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಅದರ ಸುತ್ತಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಸರ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶಾಕುಂತಲದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ದುಷ್ಯಂತನು ಕಣ್ವರ ಆಶ್ರಮದ ಹತ್ತಿರ ಇದ್ದಾನೆ. ಇಬ್ಬರು ಸ್ನೇಹಿತೆಯರ ಜೊತೆ ಆಶ್ರಮದ ತೋಟದ ಗಿಡಗಳಿಗೆ ನೀರೆರೆಯುತ್ತಿರುವ ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸ್ನೇಹಿತೆ ತನ್ನೆದೆಯ ಸುತ್ತ ವಲ್ಕಲವನ್ನು ಬಹಳ ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತ ಅದನ್ನು ಸಡಿಲಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಅವಳು ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತೆಯನ್ನು ಕೋರುತ್ತಾಳೆ. ಕೂಡಲೇ ಆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸ್ನೇಹಿತೆ

ಸರಿಯಾಗಿ ಚುರುಕು ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ: "ನನ್ನಲ್ಲೇಕೆ ತಪ್ಪು ಹುಡುಕುತ್ತೀಯೆ? ತಪ್ಪು ನನ್ನದಲ್ಲ, ಉಕ್ಕುತ್ತಿರುವ ನಿನ್ನ ಯೌವನದ್ದು". ಇಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಶಕುಂತಲೆಯು ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬಂದು ದುಷ್ಯಂತನ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ವಿಷಯಳಾಗುತ್ತಾಳೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಳು ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ. ಅವಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮೋಹಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕಾಡಿನ ಇಡೀ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಸುಂದರವಾದ ಅಶ್ರಮದ ತೋಟ, ಮೃದುವಾದ ಬಿಸಿಲು, ಸಂಗಾತಿಯರು ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಉದಾಹರಣೆ ಆಗಿದೆ. ಜಗಳವಾಡುವಂತೆ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣುವವರಲ್ಲಿಯೂ ಕೋಪವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೋಪಭಾವದ ಕಲಾರೂಪ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕ್ರೋಧ ಎಂಬ ಲೌಕಿಕವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ 'ವಿಭಾವ' ಮಾತ್ರ 'ಅನುಭಾವ'ದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ. (ರಸಾನುಭವದ ಅಲೌಕಿಕತೆ ಪುಟ.೪೮೮ ಸಂಪುಟ ೧)

ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅಭಿನಯ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಕಲಾರೂಪಗಳು ಮಾತ್ರ. ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಲೌಕಿಕದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಅನಂತರ ಅನುಭಾವದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತದೆ. ಅನುಭಾವ(ನಾ) ಅತೀಂದ್ರಿಯವಾದ ಅನುಭವ; ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ.

'ಅನುಭಾವವಾದ'ವೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಒಂದು ತೆರನಾದ ಚಿಂತನಾ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶಿಥಿಲವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: ಇವು ವಿಶ್ವವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವಲ್ಲದೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರದ ಏಕೀಕೃತವೂ ತರ್ಕಾತೀತವೂ ಆದ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತವೆ; ಅಂಥ ಅನುಭವಗಳು ಆತ್ಮಪರಿತೋಷವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ರಹಸ್ಯಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ವಿಲಿಯಮ್ ಜೇಮ್ಸ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಈ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತೆರನಾದ 'ಅಮೂರ್ತತೆ'ಯ ಗುಣವಿದ್ದು ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಭೋಕ್ತೃವು ಅನುಭವದ ಅಂತಿಮತೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅರಿಯುತ್ತಾನೆ.

(೨) ಅನುಭಾವ : ಭಾವದ ಉದಯದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉಂಟಾಗುವ ಮತ್ತು ಭಾವದ ಪ್ರಭಾವಗಳೆಂದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ದೈಹಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ರಸದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ ಎಂದು

ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಭಾವದ ದೈಹಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಗೆ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಕರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವು ಮೂಲಭಾವವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ನಾಯಕನಲ್ಲಿರುವ ಭಾವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಅದೇ ಭಾವವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ (ಅನುಭಾವಯತಿ). ಈ ಅನುಭಾವಗಳು ಮತ್ತೆ ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿವೆ.

೧) ಐಚ್ಛಿಕ ಮತ್ತು

೨) ಅನೈಚ್ಛಿಕ

ಭಾವದಿಂದ ಕೂಡಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ಇಚ್ಛಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕೆಲವು ಚಲನೆಗಳು ಅಥವಾ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಇವೆ. ಅವು ಭಾವದ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಣ್ಣುಗಳ ಮತ್ತು ಹುಬ್ಬುಗಳ ಚಲನೆಗಳು. ಭಾವವನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಇಚ್ಛೆಯಿಂದ ಅವು ಉದಯಿಸುತ್ತವೆ. ಅವು ಐಚ್ಛಿಕ. ಆದರೆ ಮುಖಕೆಂಪೇರುವುದು, ಮೈನವಿರೇಳುವುದು, ಮೈಬಣ್ಣದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮೊದಲಾದ ಇತರ ಕೆಲವಿವೆ. ಅವು ತಾವಾಗಿಯೇ ಭಾವದ ಉದಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಅವು ಅನೈಚ್ಛಿಕ. ಐಚ್ಛಿಕ ದೇಹವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಅನುಭಾವಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನೈಚ್ಛಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸಾತ್ತ್ವಿಕಭಾವಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಸಾತ್ತ್ವಿಕಭಾವಗಳು ಭಾವದ ನಿಯತ ಚಿಹ್ನೆಗಳು.

(೩) ಭಾವ : ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭಾವ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದೆ. ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದೆ:

೧) ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಅವು ರಸವನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ತರುತ್ತವೆ;

೨) ಅವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲೆ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಅಥವಾ ನಟನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಅರ್ಥ ಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಹೇಗೆ ತಟ್ಟುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಈ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ

ಎರಡನೆಯ ಅರ್ಥ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾವಗಳು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿವೆ: ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ.

(ಅ) ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ : ಇವು ಚಂಚಲ ಭಾವಗಳು. ವಿವಿಧ ರಸಾನುಭವಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಎದುರಿಗೋ ಎಂಬಂತೆ ಬರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಕರೆದಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅವು ವಿಭಿನ್ನ ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಎದುರಿಗೆ ತರುವುದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಹಾಗೆ ಕರೆದಿದೆ.

(ಆ) ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ : ಇದು ಮನಸ್ಸಿನ ದೃಢವಾದ ಅಥವಾ ಮೂಲ ಭೂತವಾದ ಭಾವದ ಸ್ಥಿತಿ. ನಾಟಕವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯೆಯ ಪೂರ್ಣತೆ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ.

೧) ಉದ್ದೇಶವೊಂದರ ನಿಶ್ಚಯ
೨) ಅದರ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನ
೩) ಪ್ರತಿಮುಖ
೪) ವಿಘ್ನಪರಿಹಾರ
೫) ಉದ್ದೇಶಪ್ರಾಪ್ತಿ

ಕರ್ತೃವು ಒಳಗಾಗಿರುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವೊಂದು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಭಾವೊಂದರಿಂದ ವಸ್ತುತಃ ಕ್ರಿಯೆಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯು ಕ್ರಿಯೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಅವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದು ಮುಂದುವರೆಯಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯು ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ನಿಂತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇತರ ಭಾವಗಳು ಉದಯಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣ ಮೂಲಭಾವವು ಅಲ್ಲಿರುವುದು. ಅವು ಮೂಲಭಾವದ ಸಾಗರದಿಂದ ಎದ್ದು ಅದರಲ್ಲೇ ಲಯವಾಗುವ ಅಲೆಗಳಂತಿರುತ್ತವೆ.

ಈಗ ನಾವು ರಸಸೂತ್ರದ ಮೇಲೆ ವಿಭಿನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಭರತನು ನೀಡಿದ ಮೂಲ ರಸಸೂತ್ರದ ಮೇಲೆ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನೇಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಂದ ಬರೆಯಲಾದ ಅಭಿನವಭಾರತೀ. ಆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವನು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಮೂವರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ, ರಸದ ಮೇಲೆ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ಭಟ್ಟ

ಲೊಲ್ಲಟ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಥವಾ ಎರಡನೆಯ ಪಾದ), ಶ್ರೀಶಂಕುಕ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ಅಥವಾ ಮೂರನೆಯಪಾದ), ಮತ್ತು ಭಟ್ಟನಾಯಕ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ಅಥವಾ ಮೂರನೆಯ ಪಾದ), ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಆಭಿನವಗುಪ್ತನ ಹಿಂದಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಸಚಿಂತನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಭಟ್ಟ ಲೊಲ್ಲಟನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಸ್ಪಂದಕಾರಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದ್ದ. ಹೀಗೆ ಅವನು ತನ್ನ ಪೂರ್ವಾರ್ವರ್ತಿಗಳಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ. ರಸಸೂತ್ರದ ಮೇಲಿನ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಈ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆಃ

ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಸ್ಥಾಯೀಯು ಪುಷ್ಟಿ ಪಡೆದಾಗ ಆ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ರಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕೇವಲ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಮಾತ್ರ ಆಗಿರುತ್ತದೆ, ರಸವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸ್ಥಾಯೀಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನುಕಾರ್ಯರಾದ ರಾಮ ಮೊದಲಾದವರಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿರುತ್ತದೆ. ರಾಮ ಮೊದಲಾದವರೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಪಡೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದು ನಟನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ರಸ ಇರುವುದು ಎಲ್ಲಿ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಭಟ್ಟ ಲೊಲ್ಲಟನು ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ರಾಮನ ಮೂಲಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲಪಾತ್ರವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿರುವ ನಟನಲ್ಲಿ ಅದು ಗೌಣವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಆಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ, ನಟನು ಆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಅನುಭವಗಳ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮೂಲನಾಯಕನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವ ಮಾನಸಿಕ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವನ ಉದ್ದೇಶ ರಸವನ್ನು ಅದರ ಅಂಗಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ರಸವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸಲು ಅವು ಹೇಗೆ ಸಂಯೋಗವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಾಗಿತ್ತು.

ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ರಸದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ದಂಡಿ ಮತ್ತು ಇತರರು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಅದೇ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವೋಪಜ್ಞವಾದದ್ದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿರೋಧಿಸಬಹುದಾದ ಅಂಶವೂ ಯಾವುದೂ ಅದರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಶ್ರೀಶಂಕುಕನ ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟನ ಕಿರಿಯ ಸಮಕಾಲೀನ. ಅವನು ಕಾಶ್ಮೀರದವನು. ಅವನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆದ. ಅವನು ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ರಸದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಿಲ್ಲ. ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ರಸಾನುಭವ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ.

ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, ರಸವನ್ನು ಕುರಿತ ಲೊಲ್ಲಟನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ರಸವು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ರೂಪಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ರಸದ ಮುಖ್ಯಾಂಶವಾದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು ಹೇಗೆ? ರೂಢಿಯ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಲುಪದಿದ್ದಲ್ಲಿ ರಸಾಸ್ವಾದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ಕೇವಲ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆ. ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವಂತೆ ಅದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅರಿಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಅನುಮಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಪ್ರಕಾರ, ಮರಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗಿರುವ ಬೆಂಕಿಯು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗೋಚರವಾದ ಹೊಗೆಯಿಂದ ಅನುಮಿತವಾಗುವಂತೆ, ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಂದ ಅನುಮಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಟನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ಪರೋಕ್ಷ ಅನುಕರಣದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ರಸದ ಇತರ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಟನು ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂಥ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ವರ್ಣನೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು, ಅಭ್ಯಾಸಕೌಶಲದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು, ಮತ್ತು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಪೂರ್ವಾನುಭವವನ್ನು ಹೇಗೋ ಪುನರುಜ್ಜೀವಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನು ಇಂಥ ಯಾವುದೇ

ಸಾಧನದ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಕೇವಲ ಅನುಮಾನ ಮಾಡಬಹುದು. ಅದು ಪರೋಕ್ಷ ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ವಿಷಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ಅನುಮಾನ ಎಂದು ಕರೆದಿಲ್ಲ. ಪರೋಕ್ಷ ಅನುಮಾನದ ಅಂಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಅದಕ್ಕೆ "ರಸ" ಎಂಬ ಬೇರೊಂದು ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು.

"ನಟನ ಯಶಸ್ವೀ ಅಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ ಮೊದಲಾದವು ಕೂಡಿ ನಟನಿಗೆ ಅವನು ಅನುಕರಿಸುವ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರತೀತಿಯು ಭ್ರಾಂತಿಯ ರೂಪದ್ದಾಗಲಿ ಸಂದೇಹದ ರೂಪದ್ದಾಗಲಿ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ಅಸತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕುದುರೆ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವಂಥ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿ ಅದೇ ಕುದುರೆ ಅಥವಾ ಅದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವಾಗ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ (ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯ) ಹೀಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಟನನ್ನು ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನುಮಿತವಾದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ರಾಮನಂಥ ನಿಜವಾದ ನಾಯಕನ ನಿಜವಾದ ಭಾವದ ಕೇವಲ ಅನುಕರಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಸುಂದರವಾದ ಸಂದರ್ಭದೊಡನೆ ಕೂಡಿರುವುದರಿಂದ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಒಂದು ಅಸ್ವಾದ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅಸ್ವಾದ್ಯತೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ರಸವೆಂದು ಕರೆದಿದೆ.

ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಪ್ರಕಾರ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಅನುಮಾನದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ ಜ್ಞಾತವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನು ತನ್ನ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀಯನ್ನು ಹೆಸರಿಸದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇದೇ ಎಂದು ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಅನುಮಿತವಾದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವೇ ರಸ ಎಂಬರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಥಾಯೀಶಬ್ದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಅರ್ಥರಹಿತವಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅರಿವಿನ ನಿಯತಭಾಗವಾದ ಸ್ಥಾಯೀಯು ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರತೀತಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸ್ಥಾಯೀಯು ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀಶಂಕುಕನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಗುರು ಭಟ್ಟತೌತನ ವಿರೋಧವನ್ನು ಕೂಡಲೇ ಎಬ್ಬಿಸಿತು. ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು, "ಕಲೆ ಒಂದು ಅನುಕರಣ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಯಾರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಕಲೆ ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಅವನ ವಿಮರ್ಶಕ ಕೇಳಿದ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನದೇ ಅಥವಾ ನಟನದೇ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶಕನದೇ? ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾರದೇ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳ, ಎಂದರೆ ಅನುಕೃತವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣದ ಕ್ರಿಯೆ ಇವುಗಳ, ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮದ್ಯವನ್ನು ಕುಡಿಯುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೀರನ್ನು ಕುಡಿಯುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರಲ್ಲಿ ನೀರನ್ನು ಕುಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮದ್ಯವನ್ನು ಕುಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕರಣ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅನುಭವಿಸುವ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಕರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಟನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವನ ಅಭಿನಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಊಹಿಸಬಹುದು, ಆದರೆ ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ರಾಮನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಟನ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಊಹಿಸಬಹುದು ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅದನ್ನು ರಾಮನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಕರಣ ಎಂದು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಕರಣವನ್ನಾಗಿ ಅವನು ಅದನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ, ಅವನು ಅದರೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಮೂಲಭಾವವನ್ನು ಅಸ್ವಾದಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಕೋಪದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನಟನು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ನಿಜವಾಗಿ ಕೋಪವನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೋಪಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ನೀವು ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆಗ ನಾವು ಅವನು ಕೋಪದಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು, ಆದರೆ ಅವನು ಕೋಪಗೊಂಡ ರಾಮನಂತೆ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಇದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಅವನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದಷ್ಟೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಆ ಭಾವವು ಎಲ್ಲಾ ಕೋಪಿಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ನಟನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಕರೆಯುವಾಗ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಲಿ ನಟನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಲಿ ಅನುಕರಣವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲಪಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅದು ಅನುಕರಣವಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಮೂಲ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಯಾರೂ ಎಂದೂ ನೋಡಿಲ್ಲ.

ಆದ್ದರಿಂದ ರಸವು (ಲೊಲ್ಲಟನು ಭಾವಿಸುವಂತೆ) ಸ್ಥಾಯಿಯೂ ಪುಷ್ಟಿಯೂ ಅಲ್ಲ. (ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಭಾವಿಸುವಂತೆ) ಅದರ ಅನುಮಾನವೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಭಟ್ಟತೌತನು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಅದು ಹೇಗಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಕೇಳಬಹುದು. ಅದು ಅನುಕರಣವಲ್ಲ. ಅನುವ್ಯವಸಾಯ (ಎಂದರೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವರ್ತನೆ) ಎಂದು ಭಟ್ಟತೌತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅನುಭಾವನೆ ಎಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವುದು. ಭರತನು ಅದನ್ನು ಲೋಕವೃತ್ತಾನುಕರಣ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಮಾದರಿಯ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು. (ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣಮತಿಲಾಲ್(ಮೂ) ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ (ಅನು) ೨೦೧೦ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು ಪುಟ.೧೫೩, ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) ೨೦೦೦ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ.೨೪–೮೧)

"ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದಿದ್ದೆ. ನಿಜ, ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಲೋಚಿಸಿಯೂ ಇದ್ದೆ. ಅವು ನನ್ನ ಚಿತ್ಕೋಶದಲ್ಲಿ ಮಸಕುಮಸಕಾಗಿ ರೂಪ ತಾಳಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. ಈಗಲೂ ಭಾವಯತ್ರೀ ಪ್ರತಿಭೆ ಉಜ್ವಲ ವಾಗಿದೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ನನ್ನ ಮಡದಿ ತೀರಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಕಾರಯತ್ರಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಕ್ಷೀಣಗೊಂಡಿತೇನೊ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಲಿಪಿಕಾರನಿಗೆ ಹೇಳಿ ಬರೆಯಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ.(ಸಂದರ್ಶನ ೧ ೧೫- ೧೨-೧೯೮೩ ಪುಟ.೮೫೫ ಸಂಪುಟ ೨) ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಕುವೆಂಪು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ಕೋಶದ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ತದ ಕೋಶವೇ ಚಿತ್ಕೋಶ. ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕುರಿತು ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಭಿನವನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭೂತಿಗಳಂಥ ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತಂತ್ರಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾವಿಮರ್ಶಿನಿಯ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಚರ್ಚೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ನಾವು ಪ್ರತಿಭೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ರಸಾತ್ಮಕ ಅಂಶ ಇದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ನಾವು ಅದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಪ್ರತಿಭಾಶಬ್ದ ಪ್ರತಿ + ಭಾದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾ ಧಾತುವಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶಿಸು ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗು ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ಅವ್ಯಯ ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಎಂಬರ್ಥ ಕೊಡುವ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂಬ ಪದವು ವಿಷಯವು ಪ್ರಮಾತೃವಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತ ಪ್ರಕಾಶವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾಶ ಕವಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. "ತಮೇವ ಭಾಂತಮನುಭಾತಿ ಸರ್ವಂ, ತಸ್ಯ ಭಾಷಾ ಸರ್ವಮಿದಂ ವಿಭಾತಿ," ಇಡೀ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಬ್ರಹ್ಮದ ಪ್ರಕಾಶದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದ ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅನುಭಾಗಿ ಎಂದು. ಅನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ಅವ್ಯಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪಾಣಿನಿಯು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡ ವಿಷಯವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರಕಾಶ ಆತ್ಮಕದ ಅಥವಾ ಬ್ರಹ್ಮದ ಅಥವಾ ಸತ್ಯದ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯು ಪ್ರಕಟಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಅಥವಾ ದೇಶದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಅದು ಕ್ರಮರಹಿತ (ಅಕ್ರಮ) ಮತ್ತೆ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅಖಂಡ ರೂಪವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಮತ್ತು ಈ ಅಖಂಡಗಳನ್ನು ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಅಖಂಡವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಅವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಅಂತಃಕರಣದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ವಿಷಯಜ್ಞಾನವು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತಃಕರಣವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. (ಸ್ವತಂತ್ರ ಃ ಕರ್ತಾ). ಸ್ವರೂಪತಃ ಅದು ಕಾಲ, ದೇಶ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಉಪಾಧಿಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಮಿತಿ. ಅಂಥ ಪ್ರಮಾತೃವಿಗೆ ಇಡೀ ಪ್ರಮೇಯವು ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ

ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾತೃವಿನೊಡನೆ ಅದು ನಿಯತವಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ವಿಷಯದ ಜ್ಞಾನವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಅನುಭವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿನವ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಪ್ರತಿ+ಭಾ ಆಗಿದೆಯೋ ಆ ಅಂತರ ಜ್ಞಾನ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾತನಾಡುವವರು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಜ್ಞರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಾಹ್ಯ ಜ್ಞಾನದ ಆಂತರಿಕ ಆಧಾರದತ್ತ ಗಮನಸೆಳೆಯುವುದು.

ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇಮರಾಜನು ಹೇಳುವಂತೆ: ಕವಿಯು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ವಿನಾ ಬೇರಾವುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಆನಂದವರ್ಧನನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದಿಂದ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ. ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಮಹಾಕವಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗುವುದು ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಪ್ರತಿಭೆ ಕವಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಅವಶ್ಯಕ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕೇವಲ ಅನುಮಾನ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವದ ವಿಷಯ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅಭಿನವನು ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಕರುವಿನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಕೆಚ್ಚಲಿನಿಂದ ಹರಿಯುವ ಹಸುವಿನ ಹಾಲಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಸುಂದರ ಹೊಸ ರಸಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕವಿಯಲ್ಲಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ. ಸಹೃದಯನು ಅದನ್ನು ತನ್ನ ತರ್ಕಶಕ್ತಿಯಿಂದಲ್ಲದೆ, ಆ ಸಂದರ್ಭದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗಳಿಸಿ ತನ್ಮಯನಾಗುವ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಶಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಹೃದಯನು ಅನುಮಾನದ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರತಿಭಾಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ದೃಗ್ಗೋಚರಮಾಡಬಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಸಾವೇಶದ ಪರಮಾನಂದದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ತುಳುಕುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ದರ್ಶನವೊಂದರ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಂತಲ್ಲ. ಅದು ಉಚಿತವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸದಾ ನಿರತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಹೃದಯವುಳ್ಳ ಓದುಗನು ರಸಾಸ್ವಾದ ಮಾಡುವಂಥ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಫಲಿಸುವ ವಾಕ್ಯರಚನೆ (ಸಂಘಟನಾ)ಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕೊನೆಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಓದುಗರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಈ ದರ್ಶನವು ಹಠಾತ್ತನೆ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ. (ಮತ್ತು ಅನುಮಾನದ ವಿಷಯುವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ). ಇಂಥ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕವಿಯು ಮಹಾಕವಿಯ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಬಲ್ಲನಾಗುವುದು.

ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯು ಕವಿಯ ರಸಾವೇಶದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಓದುಗನ ಹೃದಯವನ್ನು ಅದೇ ರಸಾವೇಶದಿಂದ ತುಂಬುವುದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸ ಹೀಗೆ ಆದ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಮುಖ ಸೌಂದರ್ಯಸೂತ್ರ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಪರಶಿವನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಮಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಉಪಾಸನಾಮೂರ್ತಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿರುವ ಹನ್ನೆರಡು ದೇವಿಯರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗಾಗಿ ಪೂಜನೀಯವೆಂದು ಇತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ ಇತರ ದೇವಿ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕರ್ಮಗಳು ಸಾಂಸಿದ್ಧಿಕ ಜ್ಞಾನ ಎಂಬ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದು ಮಾಯೀಯಮಲ ಎಂಬ ದೋಷವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಹಂತೆಯ ಹಂತದಿಂದ ಸದ್ವಿದ್ಯೆಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಏರಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಶಕ್ತಿತತ್ತ್ವ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸದ್ವಿದ್ಯೆಯ (ಶಕ್ತಿಯ) ಹಂತದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇಳಿಯದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮುಕ್ತನಾಗಿ ಶಿವನಾಗುತ್ತಾನೆ.

(ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) ೨೦೦೦ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ)

"ರಸಸಾಧನೆಗೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದುದು ಲೌಕಿಕವಾದ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲ. ಸರ್ವಗ್ರಾಹಿಯಾದ ಪ್ರತಿಮಾದೃಷ್ಟಿ. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಮಾಯಣವು ಬರಿಯ ಲೌಕಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲ. ಲೀಲಾಸತ್ಯಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ನಿತ್ಯಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಮಿಸುವ ಅದು ಒಂದು ದರ್ಶನ ಕೃತಿ. (ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದಿವ್ಯಶಿಲ್ಪಿ ಪುಟ.೩೮೮ ಸಂಪುಟ ೧)ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಕುವೆಂಪು ಇಲ್ಲಿ ರಸಸಾಧನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯು ಲೌಕಿಕ ರೂಪವಾದ್ದರಿಂದ ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ. ರಾಮಾಯಣವು ಲೌಕಿಕದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅದರಾಚೆಗಿನ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೂಡಾ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಾಮಾಯಣವು 'ದರ್ಶನ ಧ್ವನಿ'ಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕವಿಯು ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ದರ್ಶನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಭಾಷೆಯು ಭಾವೋಪಯೋಗಿಯಾದಾಗ ಅಲ್ಲಿ 'ಪ್ರತಿಮೆ'ಯು ಬರುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಅಥವಾ ನೈಜವಾದ (Naturalism) ವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಗಂಗಾಧರ ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯ ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಮಾತು ಒಲಿಯುವುದು, ಒಲಿದು ಮಂತ್ರ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆಯುವುದು ಮಾತಿನ ಲೋಕವನ್ನು ನಂಬದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ' (ನವ್ಯಾಲೋಕ, ೧೯೬೭, ಪು. ೩೬). ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಇದೇ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಭಾವನೆಗಳು ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಆಗುವುದು ನೇರವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಾಗಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಅವುಗಳನ್ನು ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡಿದಾಗ ಎಂಬ ಕಾವ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಮೇಲಿನ ಧೋರಣೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ವಿಧದ ರೆಟ್ಟರಿಕ್‌ಗಳನ್ನು ಸಂದೇಹದಿಂದ ನೋಡುವುದು ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವಾಯಿತು. ಇವತ್ತಿಗೂ ಈ ಧೋರಣೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ನಿಷ್ಠುರತೆ ನನಗೆ ಸರಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ: ಯಾಕೆಂದರೆ ಗೇಯತೆ ಅಥವಾ ಉದ್ವೇಗ ಪೂರ್ಣಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ನಮಗೆ ಅತೀ ಸಲೀಸಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿತ್ತು (ಅದೇ,

ಪು. ೩೫). ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರು ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ: ಒಂದು, ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಅನುಭವದ ಜಗತ್ತು ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವುದು. ಎರಡನೆಯದು, ರೆಟ್ಹಾರಿಕ್‌ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಅನುಮಾನ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರಿಗೆ ಇದು ತುಂಬಾ ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾತುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಅನನ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿದೆ. ಯುರೋಪಿನ ಸಿಂಬಲಿಸ್ಟರು ಅಥವಾ ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳು ಕೂಡಾ ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದರು: ಯುರೋಪ್ ಮತ್ತು ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಿಂಬಲಿಸ್ಟರು ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಶಬ್ದದ ಹಿಂದಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅದು ಪಡೆದುಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.

ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚರ್ಚೆಯು ಬಂತು.ಅದು ಕೂಬಿಸಂಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಬಂದ ಚರ್ಚೆಯು ಇದು. ಕ್ಯೂಬಿಸಂ ಘನಾಕೃತಿ ಕಲೆ ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಆಕೃತಿಗಳ ಜೋಡಣೆಯಂತೆ ಕಾಣುವ ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿ. ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾರಿಸಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು 'ಕ್ಯೂಬಿಸಂ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೇ ಮಾಡಿತು. ಕ್ಯೂಬಿಸಂ ಎನ್ನುವುದು ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ 'ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ', 'ಇಂಪ್ರೆಜನಿಜಂ' 'ಸಂಕೇತವಾದ' ಇವುಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. ಕ್ಯೂಬಿಸಂನಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯು ಕೇವಲ ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇರುವುದಲ್ಲ. ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಹೊಸ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು. ಕ್ಯೂಬಿಸಂನಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಮಾದರಿಯು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪಿಕಾಸೋ ೧೯೦೭ ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಡುಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಕೆಂಪುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಹೊಸದೊಂದು ಯುಗವೊಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ನೆರಳಿನ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.

ಪಿಕಾಸೋ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಮತಲಾಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಲಂಬರೇಖೆ ಮತ್ತು ಸರಳರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಹಾಗೂ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು [ಸ್ಪೇಸ್] ಭರ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಣ್ಣಗಳ ಮೂಲಕ ಸಹಜತೆಯ ಆವರಣವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಅವನ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಕ್ಯೂಬಿಸಂ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ಪಿಕಾಸೋ ೧೯೧೧ ರ ನಂತರ ಪಶ್ಚಿಮದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ತಂದ. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ತಾರ್ಕಿಕವಲ್ಲದ ಸಹಜವಲ್ಲದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತಾ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪಾಂತರಕ್ಕೂ ಕಾಲಿಟ್ಟ. ಅದನ್ನು ಕೋಲಾಜ್ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಹರಿದು ಹೋದ ಪತ್ರಿಕೆ ಬಣ್ಣದ ಕಾಗದಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ರೇಖೆಯಂತೆ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಅದರ ಮೂಲಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಪುನರ್ ಸಂಯೋಜಿಸಿದ ಅವನ 'ಮ್ಯಾನ್ ವಿದ್ ಎ ಹ್ಯಾಟ್', *'Heads of a women'* 'ಬುಲ್ ಹೆಡ್ಸ್', 'ತ್ರಿ ಮ್ಯಾಜಿಷಂ' 'Girl before a mirror' ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧಗೊಂಡವು.

ಫ್ರೆಂಚ್‌ನಲ್ಲಿ 'Coller' ಅಂಟಿಸು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಪಿಕಾಸೋ ಇದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಇದು ಅನಂತರ ಎಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತೆಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೇಲೆ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತು.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ 'ಕ್ಯೂಬಿಸಂ' ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂಯೋಜನೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪಿಕಾಸೋ ಅರ್ಥವಾಗದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಮೂರು ಕಾರಣಗಳಿವೆಯೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಆತ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ವರ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶ(Space)ಗಳ ಬಳಕೆ. ಎರಡು ರೇಖೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ. ಮೂರು ಅಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಅತಾರ್ಕಿಕತೆಗಳ ಮೂಲಕದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮ. ಪಿಕಾಸೋ ನ್ಯಾಚುರಿಲಿಸ್ಟರಂತೆ; ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳಂತೆ ಇರುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಚಿತ್ರ ರೊಮಾಂಟಿಕ್‌ರ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೆ ಸುಂದರವಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಅವನಿಗೆ ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಬೇಕು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ರಚನಾನಿಷ್ಠ. ಹಾಗೂ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕರಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾವಯವವಾದ ಘನೀಕೃತ ಆಕೃತಿಯೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತವೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅನುಭವವನ್ನು ನವ್ಯವು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಂದು ಸಾವಯವವಾದ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಘಟಕವೆಂದು

ಪರಿಭಾವಿಸುವ ನೆಲೆಗೂ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ನೆಲೆಗೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೇ ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸೆನ್ನುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಪರಿಣಾಮವೆನ್ನು ವುದನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಯಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಈ ರೀತಿಯ ನಿಲುವುಗಳು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಗೆರೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ರೂಪಕಗಳು, ಕೃತಿ ಹೇಳುವ ಸತ್ಯ, ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಮೊದಲಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಲಿ ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನ ತಾರ್ಕಿಕ ಕಾರಣಗಳು ಒಂದು ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಲಿ ತನ್ಮೂಲಕವಾದ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಹಿಂದಿನ ಭಾವನಾವಾದಿ ನಿಲುವುಗಳನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ವಿಷಯನಿಷ್ಟ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಿತು. ಈ ವಿಷಯನಿಷ್ಠ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದ ಪದ್ಧತಿಯು ಬಹುತ್ವದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಿತು. ವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಬಹುದು. ಇದರ ಹಿಂದಿನ ತರ್ಕವು ನಮಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ವೇದ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಮಾದರಿಯವು. ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಇಡಿಯ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಒಂದು ರೂಪಕವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ಧವು ಮುದ್ರಿತವಾದುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಬರಹಗಾರನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಭಿನ್ನಸ್ತರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆಯೆಂಬ ಗೃಹೀತ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇ ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಲು ಇರಬಹುದಾದ ಭಾಗವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿರುತ್ತದೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವಿರುತ್ತದೆ.ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ದಾರಿಗಳಿವೆ–ಅದು ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ನೇರವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಇರಬಹುದು.ಅನುಭವವನ್ನು ವೇದಾಂತಿಗಳು ಹೇಳಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ನವ್ಯದವರು ಹೇಳಿದ್ದು ಬೇರೆ.ಭಾರತೀಯ

ಆಲಂಕಾರಿಕರು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದು ಬೇರೆ. ಬಡಗಿಯು ಮರದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ-ನಾನು ನನ್ನ ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ಇದನ್ನ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ.ರಂಗ ಕಲಾವಿದ ವೇದಿಕೆಗೆ ಬಂದು ಎಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕು ಎಂದು ಗೊತ್ತು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ವಾಗಿ ಒಂದು ಸರಳ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಹುದು_ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.ಅನುಭವಕ್ಕೂ ನಾವಿರುವ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಕೊಂಡಿಗಳಿವೆ.ಅನುಭವವು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಚರಿತ್ರೆ,ಪರಿಸರ,ಸಮಾಜಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ.ಹಾಗೂ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಸ್ವಾಯುತ್ತವಲ್ಲ.ಅನುಭವವೂ ಸ್ವಾಯುತ್ತವಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆಯೂ ಕವಿಕರ್ಮದ ಗುರಿ ಸಹೃದಯ ರಸಾನುಭವ ಎಂದು ಸಾರಿದೆ. ಸಹೃದಯ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.(ರಸಾನುಭವದ ಅಲೌಕಿಕತೆ ಪುಟ.೪೯೦ ಸಂಪುಟ ೧)ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆಯ ಇತಿಹಾಸವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಯಾವುದು, ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯ (ಕಾವ್ಯಶೋಭಾಕರಧರ್ಮ) ಯಾವುದರಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ದಂಡಿ ಮತ್ತು ಭಾಮಹರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಕಾರಕ ಅಂಶ ಅಲಂಕಾರ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ದಂಡಿಯು ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಸಾಧಾರಣ ಮತ್ತು ಅಸಾಧಾರಣ ಎಂದು ವಿಭಾಗಮಾಡು ತ್ತಾನೆ. ವಾಮನನು ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ, ದಂಡಿಯ ಅಸಾಧಾರಣ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು, ಎಂದರೆ ಗುಣವನ್ನು, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಮತ್ತು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಂತಿಗುಣವೇ ಪ್ರಧಾನಗುಣವೆಂದು ತೋರಿಸಿದ. ರಸವನ್ನು ಅವನು ಕಾಂತಿಗುಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ. ಆದರೆ ವಾಮನನು ಗುಣ ಮತ್ತು ರೀತಿಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ರಸವು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಎಂದು ಉದ್ಭಟ ಹೇಳಿದ. ಅವನು ರಸವನ್ನು ರಸವದಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ. ವಾಮನ ಅದನ್ನು ಕಾಂತಿಗುಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ. ವಾಮನನ ತರುವಾಯ ಬಂದ ರುದ್ರಟ ರಸವನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಸಹಜಗುಣವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ. ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದ ಮೂರನೆಯ ಉದ್ಯೋತದಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧ ನನು ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿವಿಧ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಧ್ವನಿಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಮಸುಕಾದ ಭಾವನೆ ಇದ್ದಿತು.

ಆದರೆ ಅವರು ವ್ಯಂಜನೆ ಮತ್ತು ರಸಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾರದೆ ಹೋದರು ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವರು ಕಾವ್ಯದ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೀಡಲಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬಂದ. ಒಂದು ಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.ರಸವು ಆತ್ಮ ಮತ್ತು ಗುಣಗಳು ಅದರ ಧರ್ಮಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಅಂತಿಮ ನಿಲುವು. ರೀತಿ ಮತ್ತು ಸಂಘಟನೆ ರಸದ ಧರ್ಮವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಗುಣಗಳು ರಸವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಾಧನಗಳು ಅವು. ಹೀಗೆ ರೀತಿ, ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಾಭಿವ್ಯಂಜಕ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಸ್ಥಾನ ಹೊಂದಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ ರೀತಿಯ ಸ್ಥಾನ ಹೀಗಿದೆ: ಹೀಗೆ ಸಮುಚಿತ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾಧುರ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳು ರೀತಿಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾದ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ರೂಪವಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ (ಸಂಘಾತರೂಪತಾಗಮನಂ). ರೀತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಭಿನವನು ಪಾನಕರಸದ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿವುದು ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ. ರಸಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವನು ಈ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ.ಹೀಗೆ ಅಭಿನವನು ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಂತಿಮ ರೂಪ ಕೊಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಒಂದು ಸಂಘಟಿತ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಖಚಿತ ರೂಪ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನವನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿದ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿನವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅವನ ತರುವಾಯದವರು ಅನುಸರಿಸಿದರು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆದ ಲೇಖಕರು ತದನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಒಯ್ದರು. ಸಣ್ಣ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಇಲ್ಲೊಂದು ಅಲ್ಲೊಂದು ಅಂಶದಲ್ಲಿ, ಅವರು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು.ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಕಾವ್ಯದೋಷಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ, ಔಚಿತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಯಿತು. ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತದ ಉದಯಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಕಾವ್ಯದೋಷಗಳು ಕೇವಲ ಸಂಖ್ಯಾಗಣನೆಯ ವಿಷಯಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ರಸವೇ ಆತ್ಮವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯೊಡನೆ ಕಾವ್ಯದೋಷಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಮಮ್ಮಟನು ಅಡಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದಂತೆ, ದೋಷ, ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳ ಪರಿಷ್ಕೃತ

ಸ್ಥಾನ ಹೀಗಿತ್ತು :ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಮತ್ತು ರಸದ ಸಂಬಂಧ ದೇಹ ಮತ್ತು ಆತ್ಮದ್ದರಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ರಸವು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ, ಶಬ್ದಾರ್ಥವು ಅದರ ದೇಹ. ದ್ರುತಿ, ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತಾರ ರೂಪವಾಗಿರುವ ಗುಣಗಳು ರಸದ ಧರ್ಮಗಳಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳು ಗುಣಗಳಂತೆ ರಸವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಸುಂದರಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆಭರಣವು ದೇಹದ ಮೂಲಕ ಆತ್ಮವನ್ನು ಸುಂದರಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಅವು ಶಬ್ದಾರ್ಥದ ಮೂಲಕ ರಸವನ್ನು ಸುಂದರಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ರಸಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಿಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವವೇ ದೋಷಗಳು. ದೋಷದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ರಸದೊಡನೆ ಔಚಿತ್ಯಹೊಂದಿಲ್ಲದಿರುವುದು. ಆನಂದವರ್ಧನ ಹೇಳುವಂತೆ 'ಅನೌಚಿತ್ಯಾದೃತೇ ನಾನ್ಯತ್ ರಸಭಂಗಸ್ಯ ಕಾರಣಂ' – ರಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅನೌಚಿತ್ಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ತೀರ್ಮಾನಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಭಿನವನ ತರುವಾಯ ಔಚಿತ್ಯ ವಿಚಾರದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದು ಗುಣದೋಷಗಳು ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಆಧರಿಸಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದವನು ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ.

" ಸಂಕೇತ ರಚನಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ತೋರುವಂತೆಯೆ ಪ್ರತೀಕ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಬುದ್ಧಿಯೆ ಶಿಲ್ಪಿಯಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಂಬಲವಾಗುವ ಪ್ರಚೋದನೆಯೂ ಅದರ ಹಂಬಲವಾಗಿರುವ ಆರಾಧನೆಯೂ ಭಾವ ಸ್ವರೂಪದ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಬುದ್ಧಿಮಯತೆ ಸಂಕೇತದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾದರೆ ಭಾವಮಯತೆ ಪ್ರತೀಕದ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣ. (ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾ ಪುಟ. ೪೯೭ ಸಂಪುಟ ೧) ಎನ್ನುವುದು ಕುವೆಂಪು ನಿಲುವು ಇವು ಶುದ್ಧ ಸೃಷ್ಟಿಯ ತತ್ತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ವಿಷಯಭೂತವಾದ ಜಗತ್ತು ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಭಾವನಾಮಯ ವಾದುದು ಮತ್ತು ಅಂತೆಯೇ ಜ್ಞಾತವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸವು ಕೇವಲ ಲೋಕಾನ ುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದಲ್ಲ. ಅದು "ಲೌಕಿಕಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ಒಂದು ಶಮದ ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಜನ್ಯವಾಗುವ ಅನುಭವವೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ."(ರಸೋ ವೈ ಸಃ ಪುಟ.೫೬೦ ಸಂಪುಟ ೧)ಸ್ಥಾಯೀ ಎಂದರೆ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಇರುವಂಥದ್ದು, ಲೌಕಿಕದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಕ್ಕೆ "ಶಮ"ವನ್ನು (ಉಪಶಮನ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಯನ್ನು ತಣಿಸು)ಒದಗಿಸುವುದು ರಸನೆಂದು ಕುವೆಂಪು

ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ರಸವು ಲೋಕಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಡುವಣ ಚರ್ಚೆಯು ತುಂಬಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

೧. ಯುರೋಪ್ ಮತ್ತು ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಿಂಬಲಿಸ್ಟರಿಗೆ ಶಬ್ದದ ಹಿಂದಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.

೨. ಸಿಂಬಲಿಸ್ಟರಿಗೆ – ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರತೀಕವೂ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಮುಖ್ಯ.

೩. ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಸಂಕೇತವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಸಂಕೇತವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

೪. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಸಂಕೇತ; ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಅದು ಸೂಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಹೊರಗಿನ ಸಂಕೇತ ಶಬ್ದ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಸಂಕೇತಕ್ಕೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸಂಬಂಧ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

೫. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತವು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾವೋಪಯೋಗಿಯಾದ ಭಾಷೆಯು 'ಭಾವಸಂವಾದ'ಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಮಾದೃಷ್ಟಿಯು 'ಭಾವ ಸಂವಾದ' ಅಥವಾ ಚಿತ್ತ ಭಂಗಿಯ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಮಾ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಬಾಲಿಶವಲ್ಲ. ಅದರ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ತುಂಬಾ ಹಿರಿದಾದುದು ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

"ದರ್ಶನವು ಚಿಂತನದಿಂದ ವರ್ಣನಕ್ಕಿಳಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಕುವೆಂಪು ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಯ ದರ್ಶನ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನದಿಂದಲೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಆಯುವ ನಿದರ್ಶನ ಕಾಲದೇಶ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ." (ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿ(ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ) ಪುಟ.೨೫೨ ಸಂಪುಟ ೧) ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಎದುರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ನಡುವೆ ಈ ಮೂಲಕ

ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಯಾವುದು ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವಸ್ತು ಯಾವುದು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಮಾತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂಬುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಹಿಯಿಲ್ಲದ ; ಹಕ್ಕು ಬಾಧ್ಯತೆಗಳಿಲ್ಲದ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಮಾತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಏರಿಳಿತವು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಮಾತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೋ, ಅದು ಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ರೇಖೆ: ಬಣ್ಣಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಬಣ್ಣವೇ ಚಿತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಮಾತು, ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ರೀತಿ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಲೇಖಕನು ತನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಭಾಷೆ : ಅಲಂಕಾರ : ಲಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಕುವೆಂಪು ರಸಕ್ಕೆ ನೀಡಿರುವ ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಅರವಿಂದರ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತ ಕುವೆಂಪು 'ಯಾವ ಸ್ವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೂ, ಸ್ವಧರ್ಮವನ್ನೂ, ಸ್ವಭಾವವನ್ನೂ, ಸ್ವಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ತಮ್ಮ ವ್ಯಷ್ಟಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಉತ್ಥಾನಗೊಳಿಸಲು ಅವರು ಅನುಸಂಧಾನ ತತ್ಪರರಾಗಿದ್ದರೋ ಆ ಧರ್ಮದೇವತೆ ಭರತ ವರ್ಷದ ಸಮಷ್ಟಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗಲೆ ಆವಿರ್ಭೂತೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ಚಿತ್ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಜನಹೃದಯದ ಚೈತನ್ಯ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಪ್ರಚಂಡವಾದ ತರಂಗಗಳನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಿದ್ದಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.
(ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಪುಟ.೩೫೭-೩೫೮ ಸಂಪುಟ ೧)

ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ Interpretationಎನ್ನುವುದು ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಸಂಧಾನವು ಒಂದು ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ದಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅನುಸಂಧಾನ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ-ಓರಣವಾಗಿರಿಸು, ಪರಿಶೀಲಿಸು, ಅನ್ವಯಿಸು, ವಿಮರ್ಶಿಸು ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಅರವಿಂದರ ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಬಗ್ಗೆ

ಕುವೆಂಪು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅರವಿಂದರು ಭಾರತೀಯ ಧರ್ಮವನ್ನು ಅದರ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಪುನರ್ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ, ಹೊಸ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಂದು ಕುವೆಂಪು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಸ್ವಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆರಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ಕೂಡಾ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ವಿರುದ್ಧ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಸ್ವಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರ್ ವಿಮರ್ಶೆ; ಅನುಸಂಧಾನ; ಪುನರ್ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ, ಸನಾತನಕ್ಕೆ ವಿದಾಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಆ ಕಾಲದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು. ಆಧುನಿಕತೆ, ಅನುಮಾನ, ಸ್ವೀಕರಣೆ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದವು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.ನವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುಸಂಧಾನವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳು ಬಂದವು.ಇದನ್ನು ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಮಾಡುವ ಅನ್ವಯವೆಂಬಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆ ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಬಂತು.ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿದ್ದವು ಅನಂತರ ಇವುಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿದವು.

"ಈ 'ವಿಶ್ವರೂಪ ದರ್ಶನ'ವು ಅಪ್ರತಿಮವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲೆಂದು ಋಷಿಕಲ್ಪನೆ ಎಸೆದು ಬೀಸಿದ ಒಂದು ಮಹಾದ್ಭುತ ಜಾಲೋಪಮ ಪ್ರತಿಮೆ; ಅಪ್ರತಿಮಕ್ಕೊಡ್ಡಿದ ಕಲಾಪ್ರತಿಮೆ; ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೆ ಅಪ್ರತಿಮಪ್ರತಿಮೆ.!
(ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾ ಪುಟ. ೫೦೫ ಸಂಪುಟ ೧)

ಬೇರೆ ಸದೃಶವಿಲ್ಲದ; ಹೋಲಿಕೆಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾದ; ಮತ್ತು ಅದುವೇ ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅಪ್ರತಿಮ ಪ್ರತಿಮೆಯೆಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರವೊಂದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಶ್ವರೂಪದರ್ಶನವೂ ಒಂದು ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ಉತ್ಸಾಹ, ರೋಷ, ಔದಾರ್ಯ, ಪ್ರತೀಕಾರಾದಿ ರಜೋಗುಣಪ್ಲಾವಿತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮಾತಿರಲಿ; ವಿಲಾಪ, ವಿಷಾದ, ನಿರಾಶೆ, ಶೋಕ, ಚಲ, ದೈನ್ಯ, ಮರಣ ಇತ್ಯಾದಿ ತಮೋಗುಣಪ್ರಚುರವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆ ದುರ್ದಮ್ಯ 'ಶಕ್ತಿ' ಓದುಗನ ಧಮನಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಜ್ವಾಲೆಯಂತೆ ಧುಮು ಧುಮುಕುವ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ:
(ಶಕ್ತಿ ಕವಿ ರನ್ನ ಪುಟ.೨೭೩ ಸಂಪುಟ ೧)

ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವದ ಕುರಿತು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಪುಸ್ತಕ ಓದುವವನು ಓದುಗ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥವು ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದೆ.

ರೊಲಾಂಡ್ ಬಾರ್ತ Q/Z ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ (೧೯೯೦, ೪-೫) ಓದುವ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಬರಹದ ಪಠ್ಯವೆಂದು ಎರಡು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಓದುವ ಪಠ್ಯವೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಲೇಖಕ ಬರಹದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಓದುಗನು ಬರೆಯಲಾಗಿರುವ ಪಠ್ಯವನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಾರ್ತ್ ಬರೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಕೆಲಸದ ವರ್ಗೀಕರಣವೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಬರೆದಿರುವ ಪಠ್ಯವು ಈ ರೀತಿಯ ಪಂಥಾಹ್ವಾನವನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಅದು ಬರಿಯ ಉತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲ.

ಹಾಗೆಯೇ ಓದುಗನೆಂದರೆ ಬರಿಯ ಗಿರಾಕಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಸ್ಟಾನ್ಲಿಫಿಶ್ ೧೯೮೦ರಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಈ ತನಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಗ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವವನ ಅನುಭವದ ಕುರಿತು ನಾವು ಈ ತನಕ ಯೋಚಿಸಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಬರಹವನ್ನು ಓದುವವನ ಅನನ್ಯತೆ, ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿಲ್ಲ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಓದುಗನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಓದುಗ ಮಾತ್ರ ಓದುವುದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕರು ಓದುತ್ತಾರೆ. ನಾನು ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಾವು – ಈ ಓದುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಬಹುತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಟೆರಿಈಗಲ್‌ಟನ್ ತಮಾಷೆ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : 'ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಓದಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಓದಿನ ಜೊತೆಗಿರುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಜೊತೆಗಿರುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ.' ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಹರಿಸಿರುವುದು ಕಾದಂಬರಿಯ ರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು

ಓದುವುದು ಒಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ. ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಉದ್ದೇಶಿತ (Implied reader) ಓದುಗನಿರುತ್ತಾನೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಓದುಗನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಈಡೇರಿಸುತ್ತದೆ. ವೇನ್‌ಬೂತ್ (Wayne Booth, ೧೯೬೧, Rhetoric of Fiction) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನಾವು ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮ ಬೇರೆ. ಅದು ಹಾಡು. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ನೆನಪಿನ ಮೇಲೆ ಗಾಢ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ.

ಜೇಕೂಸ್ ಡೆರಿಡಾ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಓದು ಕೂಡಾ ಪರಿವರ್ತನಾಶೀಲ ವಾದುದು. ಅವನು ಹೇಳುವಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರೀತಿಯ ಓದು ಕೂಡಾ ವಿಮರ್ಶಕನಲ್ಲಿ ನವ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಅಂಬರ್ಟ್‌ವಿಕೋ, ಮಾದರಿ ಓದುಗನ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾ – ಕೃತಿಕಾರನು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವರ್ತಿಯಾಗಿ ಓದುಗನಿರುತ್ತಾನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಆದರ್ಶ ಓದುಗನು ಕೃತಿಯ ಸಮೀಪವರ್ತಿಯಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸೂಚಿತ ಓದುಗನಿಗೆ ಧ್ವನಿ, ಸಂಕೇತ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪರಿಚಯ ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಓದಿನಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಬಲ್ಲ ಓದುಗನು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಓದುಗನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಗತಿಪರ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವುದು ಪ್ರಗತಿಪರ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ.

ಲಕ್ಷಣಾಧಾರಿತ ಓದಿನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುಗ ವೈದ್ಯರು ರೋಗಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ಓದುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗನು ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ವರ್ಗಗಳಿವೆ.

ಡೆರಿಡಾ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯವು ಸಹಾ ತೆರೆದಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಂದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಪಠ್ಯವು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯವು ಮುಕ್ತವಾದುದು. ಅದು ಸದಾ ಕಾಲವು ತೆರೆದಿರುತ್ತದೆ. ಓದುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಓದಬಹುದು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯವು ಕೆಲವೊಂದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವು ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ

ಮೃತಸ್ವರೂಪಿಯಾದುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಬರೆದ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವವನು ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಬರವಣಿಗೆಯೆಂಬುದನ್ನು ರೂಪಕದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಸಹಜ, ಪವಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಹೃದಯವಿರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯರು ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಆರಾಮವಾಗಿರಲು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಬರವಣಿಗೆಯು ಬರಹಗಾರನ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಸೂಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರಹಗಾರತಿರಸ್ಕೃತನಾಗಿ, ಬರವಣಿಗೆಯ ರೂಪಕವು ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾತಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಹಾಗಲ್ಲ. ಮಾತಾಡುವುದು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ನಾವು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಪರಿಮಿತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯು ಹೀಗಲ್ಲ.

ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರಕಾರ, ಬರಹ ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅನೇಕ ಕೋನಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯ ನೆಲೆಯೊಂದು ಬೇರೆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಬರಹಗಾರನ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ಬರವಣಿಗೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಬರವಣಿಗೆಯು ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತವೆಂದು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತಿಕೆ ನಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆಯೆ?

ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಸ್ವಂತದ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಂತ ಎನ್ನುವುದು ಪಠ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ರಚನಾ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ವಿಷಯದ ಪರಿಣಾಮವು ಕೂಡಾ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮವು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಲಗತ್ತಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಆಲೋಚನೆಯು ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಅದರ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವದ ನಿಲುವುಗಳಿಂದ ಸಂತೋಷದ ತತ್ವವು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ವ-ಅನ್ಯತೆಯು ಅಹಂಕಾರದ ಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂತೋಷವೆನ್ನುವುದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತೃಪ್ತಿಯ ಅಂಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಡೆರಿಡಾನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನು ಹೇಳುವ ಕನಸು ಪದವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ತನ್ನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾನೆ. ಕನಸೆಂಬುದು ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಡೆರಿಡಾ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲು ಆಲೋಚನೆ, ಅನಂತರ ಬರವಣಿಗೆ, ಹೀಗಾಗಿ ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿಮರ್ಶಕ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಷ್ಟನ್ನೇ ವಿವರಿಸಬೇಕು. ಕೃತಿಯೊಂದು ಇದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೆ ವಿಷಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಿರಚನವಾದವಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರಚನವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕ ಮುಕ್ತ.

ಡೆರಿಡಾ ಮುಂದುವರೆದು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಓದುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಓದುವುದೆಂದರೆ ಲೇಖಕನನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ಲೇಖಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ, ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಓದುವುದೆಂದರೆ (ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ) ಅದು ನೆರಳು – ಬೆಳಕಿನ ಆಟವಲ್ಲ. ಸಾಂಜ್ಞಿಕ ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪುನರ್ ಉತ್ಪಾದಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿಂದಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ನಿರಚನದ ಪ್ರಕಾರ ಓದುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಅಂತರ್ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಡೆರಿಡಾ ಹೈಡ್‌ಗರ್‌ನ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯವು ತನ್ನದೇ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯದ ಐಕ್ಯತೆಯು ಮತ್ತು ನಿಯಮಬದ್ಧತೆಯು ಕೂಡಾ ಬರಹಗಾರ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವೆ ಸಮತೋಲನ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಓದುಗನು ಒಂದು ವಾಕ್ಯದ ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಒಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಮೂಲವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು

ಸಾಮಾನ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನೇ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಆಲೋಚನೆಯ ಅಜ್ಞಾತಜಗತ್ತು ಎಂದು ಕರೆದ. ಈ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಒಡೆದು ಹಾಕಿದ ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ದ್ವಂದ್ವದಿಂದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ವಿಮುಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಎರಡು ಪಠ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯವಾಗಿದೆ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವುದು ಒಂದಾದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿರುವುದು ಮತ್ತೊಂದು. ಬರವಣಿಗೆಯು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನು ಇದನ್ನು ಸರಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಕಂಡಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫರ್ ನಾರಿಸ್ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಪ್ರಕರಣವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಬಹುದು. ಮುಗಿಸಬಹುದು. ಸಂದರ್ಶನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಡೆರಿಡಾಗೆ ಕೇಳಲಾಯಿತು. “ನೀವು ಈ ಎಲ್ಲಾ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾದವರೆ ?” ಅದಕ್ಕೆ ಡೆರಿಡಾನ ಉತ್ತರ; ‘ನಾನು ತುಂಬಾ ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಅದೆಂದರೆ ಅಪ್ರಾದೇಶಿಕ, ಅತಾತ್ವಿಕಗೊಳಿಸುವುದೇ ನನ್ನ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿ. ಈ ತನಕದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮಿತಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ’.

ಕುವೆಂಪು ಅಮೃತಮತಿಯ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅವಳ ಕಾಮವಿಕಾರವನ್ನು ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಯಶೋಧರ ಅಮೃತಮತಿಯ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

“ಮುಟ್ಟಿದೊಡೆ ಸುಖದ ಸೋಂಕುಂ
ಪುಟ್ಟಿಸುವಾಮೆ ವಾಮೆಯಾದೊಡೆ ಮುನ್ನಂ
ಬಟ್ಟಿದುವೆನಿಸುವ ಮೊಲೆ ನಿ
ರ್ವಟ್ಟಿದುವಾದುವು ನೃಪಂಗೆ ಬೆನ್ ಸೋಂಕಲೊಡಂ”

ಈ ಮಾತನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವುದೇ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶ. ಅಮೃತಮತಿ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲು ಒಂದು ಪ್ರತೀಕ ರೂಪದ ಪಾತ್ರ ಮಾತ್ರ.

(ಯಶೋಧರ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಮವಿಕಾರ ನಿರೂಪಣೆಯಉದ್ದೇಶ ಪುಟ.೪೧೭ ಸಂಪುಟ೧)

ಕುವೆಂಪು ಯಶೋಧರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಕಥಾಪ್ರತೀಕದ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತೀಕವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತೀಕವು ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅದು ಪರಿಪೂರ್ಣವಲ್ಲ. ಪ್ರತೀಕವು ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತ: ಪ್ರತಿಮೆ: ಪ್ರತೀಕ ಈ ಮೂರನ್ನು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಸೂಚನೆಯು ಒಂದು ವಾಹಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಸೂಚನೆಗೆ ಅವರದೇ ಆದ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಅದು ದೈನಂದಿನ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ವಾಹಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಷೆಗೆ ಅದರದೆ ಆದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಮನೋಲೋಕದ ಸುಂದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದು ವ್ಯಾಕ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಚಿತ್ರವು ಕಲೆಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುವುದು; ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ಭೌತಿಕ ಸಂಗತಿಯು ಕಲೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಅದು ಪ್ರತೀಕದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಯು ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುವಾಗ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಂವಹನ ವಿಧಾನವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕವೂ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರತೀಕವು ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟುವುದು ಲೇಖಕನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ. ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಥವಾ ಓದುಗ ಸರಳವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳದೆ ಇರುವುದನ್ನು ಲೇಖಕನು ಪ್ರತೀಕದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತೀಕವು ಆಲೋಚನೆಗಳ ಕಲ್ಪಿತರೂಪ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಅದು ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಸರಳವಾದ ಭಾಷಿಕ ಸೂಚನೆಯು ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಪ್ರತೀಕವು ಭಾಷೆಯ ನಿಯಮ ಮತ್ತು ಅದರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು. ಪ್ರತೀಕವು ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಂದು ರೂಪ. ಪ್ರತೀಕವು ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಲೆಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕವು ಆಲೋಚನೆಗಳ ಬಿಂಬ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಇರುವ ಸಹಜ ವ್ಯಾಪಾರವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ನಾನು ದೋಣಿಯಿಂದ ನದಿಯನ್ನು ದಾಟಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಸಹಜ ವ್ಯಾಪಾರವಿದೆ. ಅದರ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮತ್ತು ಸರಳ, ಆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಾಕ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ. "ತಳ ಒಡೆದ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ ನದಿಯನ್ನು ದಾಟಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ" ತಳವೊಡೆದ ದೋಣಿ ಛಿದ್ರಗೊಂಡ ಬದುಕು ಅದರಿಂದ ನದಿಯೆಂಬ ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಗಿಸಲಾರೆವು.

ತಳ ಒಡೆದ ದೋಣಿಯು ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗಿನ ನಿರಾಶೆಯ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾನು ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ನಿರಾಶೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವುಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದರ ಬದಲಿಗೆ ಬಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಚಿತ್ರವು ಹೊಸ ರೀತಿಯಾಗಿದ್ದು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕಕ್ಕೆ ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಭಾಷೆಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪ್ರತೀಕವು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕವು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಭಾವನೆಗಳ ಸಶಕ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನ. ಪ್ರತೀಕವು ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕವು ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅಂತರಂಗದ ಭಾವನೆಗಳ ಭಾವಚಿತ್ರವೆಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತೀಕವು ಸಂವೇದನೆ ಅದರ ರೂಪ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಪ್ರತೀಕವು ರೂಪಕದ ರೀತಿಯ ಕೆಲಸವೂ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರತೀಕವು ಪ್ರಜ್ಞಾವಲಯದಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೂ ಪ್ರತೀಕವಾದಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಣ ಯಾವುದೇ ಪ್ರತೀಕವು ಸಂವೇದನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ತಾರ್ಕಿಕತೆ; ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ; ಸ್ಫೂರ್ತಿತತ್ವ; ರಸಾವೇಶಗಳ ಮೂಲಕ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತೀಕಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟೇ ಅರ್ಥ ಎಂದು ನಿಗದಿಪಡಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

ಕವಿಗಳೆಂದರೆ ಯಾರು? ಯಾವಾತನು ತನ್ನ ಪುಣ್ಯವಶದಿಂದ ಅಂತರಾತ್ಮನ ದಿವ್ಯವಾಣಿಯ ಮಂಜುಳಗಾನಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತಮಾತ್ರವಾದ ಕೊಳಲಾಗುವನೋ ಆತನೇ ಕವಿ. ಆ ಮಹಿಮಾನಂದಮಯವಾದ ವಿಶ್ವವಾಣಿ ತನ್ನಿಂದ ಎಡೆಬಿಡದೆ ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಹೊರಸೂಸುವಂತೆ, ತನ್ನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪರಿಶುದ್ಧತೆ ಎಂಬ ಗಂಗೆಯ ಅಮಲ ತೀರ್ಥಜಲದಲ್ಲಿ ಸದಾ ಮೀಯಿಸುವುದೇ ಕಬ್ಬಿಗನ ಸಾಧನೆಯಾಗಿರಬೇಕು!(ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪುಟ.೧೦ ಸಂಪುಟ ೧)

ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ: ಲೇಖಕರೆಂದರೆ ಸಮೂಹವಲ್ಲ. ಅವರು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು. ಅವರಿಗೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು

ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಅವರು ಬರೆದುದನ್ನು ಜನರು ಓದುತ್ತಾರೆ. ಯಾವಾಗ ಅವರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೋ ಆಗ ಅದು ಅವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡ ಕೃತಿಯು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಸೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಓದಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು ಕವಿಯನ್ನು ಅಚ್ಚಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಬ್ಬಿಗನೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವುದೆಂದರೆ ಲೇಖಕನು ಈಗಾಗಲೇ ಇರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಈ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಭಾಷೆಗೆ ಹೊಸರೂಪ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಚಹರೆಯು ಬರುತ್ತದೆ.

೧೯೬೦ ರ ಅನಂತರ ರಾಚನಿಕ ಮತ್ತು ರಾಚನಿಕೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೧) ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ: ಅದರ ವಸ್ತು–ಸಂವಿಧಾನ–ರಚನೆ ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ: ಅಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಒಂದು ಕೃತಿಗೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಅದರ ರಚನೆಗೂ; ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೂ ಅಂತರ್ಗತ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಅಂತರ್ಗತ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಂಯುಕ್ತ ಜೋಡಣೆ. ಇದು ರಚನಾವಾದಿ ನಿಲುವು.

೨) ಒಮ್ಮೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ರಚನೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೂ ಅದರ ರಚನೆಕಾರನಿಗೂ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅನಂತರ ಕೃತಿಯು ಜೀವಂತವಾಗುವುದು. ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಎಂದು ರೊಲಾಂಡ್‌ಬಾರ್ತ್ (The death of author)ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಓದುಗನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಅವನ ವಾದ.

೩) ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಕೃತಿಗೂ–ಕೃತಿಕಾರನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಮುಗಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಓದುಗ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಸಂಬಂಧ ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ಕೃತಿಕಾರನಿಗೂ ತಾನು ಏನು ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ ಎಂಬುದರ ನೀಲನಕ್ಷೆಯಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದು ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬರೆಯುತ್ತಾ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ತಾನು ಕಂಡ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಬರವಣಿಗೆ ವಸ್ತುವಿನ ನಡುವೆ

ಲೇಖಕ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಲೋಕ ವಸ್ತು ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಲೇಖಕ-ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಷ್ಟು ಸುಲಲಿತವಾದುದಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಪುಟದಲ್ಲಿಯೂ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಬರೆಯುವ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳು ಕೂಡ ಮನುಷ್ಯನ ಆಲೋಚನೆ ಕ್ರಮದ ಸ್ವಯಂ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಫುಕೋ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕನ ಕಾರ್ಯ ವಿಧಾನವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೂಡಿದ್ದು. ಅವನ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಸ್ವಯಂ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಬರಹವು ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಜೊತೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಅದು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಫೂಕೋ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

೧) ಲೇಖಕನಿಗೆ ಇರುವ ಜ್ಞಾನ.

೨) ಲೇಖಕನು ಬರವಣಿಗೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಕಥನಗಳು.

೩) ಬರಹಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಉದ್ದೇಶ.

ಫುಕೋನ ಪ್ರಕಾರ ಲೇಖಕ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು (ಎಂ.ಎಚ್.ಅಬ್ರಾಂ. ಪು.೧೫) ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಬರಹ ಅನ್ನುವುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿರ್ಮಾಣ. ಒಂದು ಕೃತಿಗೆ ನಾವು ಗ್ರಂಥಕರ್ತರಾಗುವು ದೆಂದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದ; ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳೊಳಗೆ ನಾವು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು ಎಂದು ಫುಕೋನ ವಾದವಾಗಿದೆ.

ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಲೇಖಕರು (ಕವಿಗಳು/ಕೃತಿಕಾರರು/ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು.) ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವವರನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ವರ್ಗವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವರ್ಗವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅವು ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ.

ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಖಿಕವಾಗಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬರಹ ರೂಪಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗಲೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬರಹರೂಪ ಬಂದಾಗ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಪ್ರಧಾನ ಸ್ಥಾನವು

ದೊರಕಿತು. ಆದರೆ ಈ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಳುಗ ಪ್ರಧಾನನಾದರೆ ಬರಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಓದುಗ ಪ್ರಧಾನನಾದ. ಇದರಿಂದ ಬರೆದ ಪಠ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ "ಬರೆದಿರುವ ಪಠ್ಯ" ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವು ಮುಖ್ಯ.

ಬರೆದಿರುವ ಪಠ್ಯಗಳು ಇದಕ್ಕಿಂತ ತದ್ವಿರುದ್ಧ. ಆದುದರಿಂದ ಗ್ರಂಥಕರ್ತ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಹಕ್ಕಿನೊಳಗೆ ಇಡಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಕೃತಿಯು ಕೃತಿಕಾರನ "ಖಾಸಗಿ" ಆಸ್ತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೃತಿಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಸ್ತ ಪ್ರತಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಮುದ್ರಿತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿತು. ಮುದ್ರಣದ ಆವಿಷ್ಕಾರವು ಬರಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಮುದ್ರಣವೆಂದರೆ ಒಂದೇ ಪ್ರತಿಯು ಸಾವಿರ ಪ್ರತಿಯಾಗುವುದು. ಹಾಗೆಂದರೆ ಒಂದು ಬರಹಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ರೂಪವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅನನ್ಯತೆ ಮಾತ್ರ ಒಂದೇ. ಒಬ್ಬನೇ ಲೇಖಕ. ಅವನ ಬರಹವೂ ಒಂದೇ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಸಾವಿರ. ಇದರಿಂದ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ಅನನ್ಯತೆಗೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಬಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಫುಕೋ ಒಬ್ಬ ಬರಹಗಾರ ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಬರೆದು ಮುದ್ರಣಗೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೇ ಅದಕ್ಕೊಂದು ರೀತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಲೇಖಕನು ಬರೆದು ಅವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ತುಂಡರಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಅದನ್ನು ಬರೆಸಿ. ಹೊಸ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ನೀಡಿ ಅಚ್ಚಿನ ಮನೆಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಅನಂತರ ಅದು ಒಂದು ವೇಳೆ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಾದರೆ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕರು ಅದನ್ನು ತಮ್ಮಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ(ಒಮ್ಮೆ ಪತ್ರಿಕೆಗೆ ಬಂಡವಾಳ ಹೂಡಿದವರ ಮರ್ಜಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ) ಕತ್ತರಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡು ಓದುಗರ ಕೈಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಒಂದು ಪತ್ರಿಕೆಯು ಪಡೆಯುವ ಹಲವು ರೀತಿಯ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಮೂಲಕ ಒಂದೇ ಪಠ್ಯವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ "ಅಂತರ" (ಅಥವಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು)

(Difference)ಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಓದಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ಮತ್ತು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಓದುಗರ ಬೇಡಿಕೆಗಳು ಕೂಡಾ ಇದ್ದವು. ಓದುಗರ ಬೇಡಿಕೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಪುಸ್ತಕದ ಶಿರೋನಾಮೆಗಳಿದ್ದವು. ಪುಸ್ತಕಗಳ ವಿಷಯಗಳಿದ್ದವು ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಪುಸ್ತಕದ ಪ್ರಕಟಣೆ; ಪುಸ್ತಕಗಳು ಒಳಗೊಂಡ ವಸ್ತು; ಅದರ ಬೇಡಿಕೆ; ಓದುಗರ ಅಭಿರುಚಿ; ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸ; ಓದುಗರ ವಿನ್ಯಾಸ; ಮುದ್ರಣಾಲಯಗಳು; ಮುದ್ರಣಗೊಂಡ ಪ್ರತಿಗಳು. ಇವೆಲ್ಲವಕ್ಕೂ ಒಂದು ವಲಯವಿತ್ತು. ಈ ವಲಯವು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿರುವುದು ಬಂಡವಾಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಲೇಖಕರು–ಪ್ರಕಾಶಕರು–ಓದುಗರ ನಡುವೆ ಮಾರಾಟಗಾರರು ಬಂದರು. ಈ ಮಾರಾಟಗಾರರನ್ನು ಪುಸ್ತಕ ವ್ಯಾಪಾರದ ದಲ್ಲಾಳಿಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ, ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅದರ ಹಕ್ಕು ಮಾತ್ರ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಇತ್ತು ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಮೇಲೆ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಕಾನೂನು ರೀತಿಯ ಹಕ್ಕುಗಳು ದೊರೆಯುವುದು. ಈ ಹಕ್ಕನ್ನು ನಾವು 'ಬೌದ್ಧಿಕಹಕ್ಕು' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಭೌತಿಕಹಕ್ಕು (Material property) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಮರುಮುದ್ರಿಸುವ ಹಕ್ಕು ಓದುಗರಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಕಾಶಕರಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಣೆ ಮತ್ತು ಮಾರಾಟವೆನ್ನುವುದು ಭೌತಿಕ ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದರೆ ಬರಹವೆನ್ನುವುದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು. ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಕವಿ ಎಂಬ ಪದದ ಕನ್ನಡ ರೂಪ ಕಬ್ಬಿಗ. ಕಬ್ಬ ಎಂದರೆ ಕವಿತೆ. ಯಾರು ಕಬ್ಬವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೋ ಅವರು ಕಬ್ಬಿಗರು.

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭವ ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಗಳ ವಿಚಾರವಾದ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಾವು ಸಂಧಿಸುವ ಈ ಪದಗುಂಫನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. (ಕವಿಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯಪರತಂತ್ರತೆ ಪುಟ.೪೫೨ ಸಂಪುಟ ೧)

ಕುವೆಂಪು ಅನೇಕ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವದ ಪರವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು

ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ, ರಸಾನುಭವವು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವದ ಎರಡನೆಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಎಂದರೆ ಶಕ್ತಿ, ಆನಂದ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಸ್ಪಂದದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸೇರಿದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅವನು ಐದು ಹಂತಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಚ್ಚರ (ಜಾಗ್ರತ್) ಕನಸು (ಸ್ವಪ್ನ), ಗಾಢನಿದ್ರೆ (ಸುಷುಪ್ತಿ) ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತ (ತುರ್ಯ) ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ (ತುರ್ಯಾತೀತ) ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೂ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವವನ (ಪ್ರಮಾತೃವಿನ) ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಭವದ ಈ ಐದು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಮೂರು ಜೀವನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಆತ್ಮನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತವೆ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಎರಡು, ಎಂದರೆ ಜಾಗ್ರತ್ತು ಮತ್ತು ಸ್ವಪ್ನ, ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ ಮತ್ತು ಅವಕ್ಕೆ ವಿವರಣೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸುಷುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ಎಂದೆ ಗಾಢನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಾಧಿವಿಶಿಷ್ಟ ಜೀವನ ಅನುಭವವು, ನನಗೆ ಏನೂ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ? ನಾನು ಸುಖವಾಗಿ ನಿದ್ದೆಮಾಡಿದೆ ಎಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಅನುಭವ ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿನವ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಒಂದು ಅಭಾವದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯ ಅಥವಾ ಸುಖದ ಅನುಭವ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸುಷುಪ್ತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯು ಪ್ರಮಾತೃವಿನ ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದರಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಭಾವವಿದೆ; ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯ, ಎಂದರೆ ಸುಖದ, ಅನುಭವವಿದೆ; ಸುಷುಪ್ತಿಯ ಈ ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ಅಪವೇದ್ಯ ಸೌಷುಪ್ತ ಮತ್ತು ಸವೇದ್ಯ ಸೌಷುಪ್ತ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಅಪವೇದ್ಯ ಸೌಷುಪ್ತ ಮತ್ತು ತುರ್ಯಗಳ ನಡುವಣ ಭೇದವು ಈ ಎಡು ಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾತೃವು ಅನುಭವಿಸುವ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಅಪವೇದ್ಯ ಸೌಷುಪ್ತ ದಲ್ಲಿ "ನಾನು" (ಅಹಂ), ಎಂದರೆ ಆತ್ಮನು, ಅಭಾವ (ಶೂನ್ಯ)ದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದುದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತುರ್ಯ ದಲ್ಲಿ ತಮಸ್ಸಿನ ಆವರಣ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆತ್ಮನ ಸತ್ತ್ವದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭೇದವು ಸುಷುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿನ ಜ್ಞೇಯದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ, ಆದರೆ ತುರ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಅದಲುಬದಲಾಗುತ್ತದೆ, ಎಂದೆ ಪ್ರಮಾತೃತ್ವ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸುಷುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿನ ಅಣವಮಲ ಉಳಿದಿರುತ್ತೆ. ತುರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು

ಜ್ಞೇಯತ್ವವು ಅಧೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾತೀತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ತುರ್ಯಾತೀತ : ತುರ್ಯದಲ್ಲಿ ಜ್ಞೇಯತ್ವವು ಪ್ರಮಾತೃತ್ವಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಮಾತೃವು ನಿತ್ಯ, ಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ಸ್ವಪ್ರಕಾಶವಾದ ತನ್ನ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತುರ್ಯಾತೀತದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕೇವಲ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಜ್ಞೇಯಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲೇರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ತುರ್ಯಾತೀತವು ಮತ್ತೆ ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿದೆ:
೧. ಜ್ಞೇಯತ್ವವು ವಾಸನಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವುದು
೨. ಜ್ಞೇಯತ್ವದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಭಾವವಿರುವುದು.
ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ವ್ಯತಿರೇಕತುರ್ಯಾತೀತ ಎಂದೂ ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಅವ್ಯತಿರೇಕತುರ್ಯಾತೀತ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಎಡನೆಯದು ಪರಮೋನ್ನತ ಹಂತ ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಅವರೋಹಣವಿಲ್ಲ."

ಕಾವ್ಯ ಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅವನ ಅನುಭವವೇ ಗೀತೆಯಾಗಿ, ಹಿಮಮಣಿಯಾಗಿ, ಉರಿಯಾಗಿ, ಕಿಡಿಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. (ಸಂದರ್ಶನ-೧೨ ಪುಟ.೯೨೧ ಸಂಪುಟ ೨)

ಸಮಾಧಿ ಎಂದರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಇರುವ ತನ್ಮಯತೆ, ಏಕಾಗ್ರತೆ. ಕಾವ್ಯದ ಬರವಣಿಗೆಯೆನ್ನುವುದು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಜಡವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಅವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಕವಿಯ ಧ್ಯಾನಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ. ಭಾವದ ಅತಿಶಯತೆಯಿಂದ ಕವಿಯು ಭಾವದ ಸಮಾಧಿಯು ಕವಿಯ ಏಕಾಂತ ಮತ್ತು ಧ್ಯಾನದ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಡಿಗರ "ಹುತ್ತಗಟ್ಟದೆ ಕವಿಯ ಚಿತ್ತಕಟ್ಟಬಲ್ಲುದೆ ಅಂಥಾ ಪುರುಷೋತ್ತಮನ ರೂಪುರೇಷೆ." ಸಾಲುಗಳು ಕೂಡಾ ಅದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಲೌಕಿಕದ ಸುಖದುಃಖಗಳಿಂದ ಕವಿಯು 'ಸಮಾಧಿ' ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಏರುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕವಿಯು ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಬರಹವನ್ನು ಬರೆಯಬಲ್ಲ, ಬರಹಗಾರ ತಲ್ಲೀನವಾದಾಗ ಈ ರೀತಿಯ ಭಾವಸಮಾಧಿಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವ ಸಮಾಧಿ ಕವಿಯು ಎಲ್ಲ ಲೌಕಿಕದ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ತನ್ಮೂಲಕ ಏರಿಕೊಳ್ಳುವ ದಿವ್ಯತೆಯ ಕ್ಷಣ. ಇದರಿಂದ ಅನುಭವ ಹೊಸ ರೂಪಾಂತರ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಭಾವ-ಕಾವ್ಯದ ಭಾವವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಭಾವವು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕವಿ ಕಾವ್ಯ ಎರಡೂ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆಯೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕವಿ-ಕಾವ್ಯದ ನಂಟು ನಿಕಟ. ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ರೊಮಾಂಟಿಕರು ನಂಬಿರುವ ನಿಲುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಸಕ್ಕ : ತಲ್ಲೀನತಗೂ : ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರ ಜೀವನವನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅವರು ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ಮಾರ್ಗವಾಗಿಯೆ ಯೋಗಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟರೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. (ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಪುಟ.೩೫೯ ಸಂಪುಟ ೧)

ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯಾನುಭವದಿಂದ ಯೋಗಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅರವಿಂದರು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವ ವಿಶಿಷ್ಟವೆಂದು ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾವಾರ್ಥ.

ಕಲೆಯು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಮಿಮಾಂಸೆಕಾರರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮಿಮಾಂಸೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಪಂಥಗಳು ಕಾವ್ಯವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮಿಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ಕೊಡುತ್ತದೆಯೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿವೆ. ಕಾವ್ಯಾನುಭವವೆಂದರೆ ಅದು ರಸಾನುಭವ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವೆಂದರೆ ಕೃತಿಯಿಂದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭವ ಅಥವಾ ಆನಂದ ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ಅಂತಿಮವಾದ ಗುರಿಯೆಂದರೆ ಸಹೃದಯನನ್ನು ಕಾವ್ಯದತ್ತ ಸೆಳೆಯುವುದು ಕಾವ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳು. ಅಲಂಕಾರ; ಧ್ವನಿ; ರೀತಿ; ಮುಂತಾದವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪರಿಕರಗಳು.

ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಓದುವವನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿವರ್ತನೆ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಪಂಥವು ಕವಿಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ರಸಾನಂದವೂ ಓದುಗನಿಗೆ ಆಗಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ವಾಸ್ತವದ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಘಟನೆಯು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನವೋದಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

ಸೃಜನಶೀಲ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪಿತವೆಂದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಆದುದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯು ನಮಗೆ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಸೃಜನಶೀಲವೆಂದರೆ ನಾವು ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಓದುಗ ಕವಿಯು ಬರೆದಿರುವ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನು ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬರಹವನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ರಸಾನುಭವವು ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ನವೋದಯವು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಸಂಸ್ಕಾರವಂತ ಓದುಗನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯ ಉದಯಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಕ್ಯ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಮಾತಿನ ಸ್ವರೂಪವಿದು. ರವಿಯು ಕಾಣದುದನ್ನು ಕವಿಯು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನವೋದಯವು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಆದುದ್ದರಿಂದ "ಸೂರ್ಯೋದಯ ಚಂದ್ರೋದಯ ದೇವರದಯೆ ಕಾಣೋ" ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯವೃಂದವು ನಮಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಗದ ದೆಸೆಯಿಂದ ಓದುಗನನ್ನು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಬೇಕಿದ್ದರೆ ಕವಿ ಮತ್ತು ಓದುಗ ಸಮಾನ ಸ್ಕಂದರಾಗಬೇಕು. ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿನ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಾಷೆಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ನಂಬುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಮೆ ಲಯ; ನಿರೂಪಣೆಯ ತಂತ್ರ, ಧ್ವನಿಯಿಂದಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಅಪರಿಚಿತೀಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಾವು ಊಹಿಸದೆ ಇರುವ ಭಾಷೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವಹನಕ್ಕಿಂತ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯು ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ರೂಪನಿಷ್ಠವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕವಿಯು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಪದೇ ಪದೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಭಾಷಿಕಯೋಗ ಕವಿತೆಯು ವಾಸ್ತವದ ನೇರ ಪ್ರಾತಿನಿಧೀಕರಣವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತೆಯಿದೆ. ಇದನ್ನು ನವೋದಯ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ಕವಿಗಳು ದೃಢವಾಗಿ ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರವಾದದಂತೆ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯು ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯ ವಿಶೇಷ ಬಳಕೆಯೆ ನಮಗೆ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ

ಒಳಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವಾಗುವುದು 'ಮೋಹನ' 'ಮುರಲಿ' 'ದೂರ' 'ತೀರ' "ನಿನ್ನನ್ನು" ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಓದಿದರೆ ಯಾವ ಅನುಭವವು ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವ ಮೋಹನ ಮುರಲಿ ಕರೆಯಿತು ದೂರ ತೀರಕೆ ನಿನ್ನನು? ಎಂದು ಓದಿದಾಗ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟರೆ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯಾನು ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾವ್ಯವು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯನುಭವ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಅದರ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ದೊಂದಿಗಿನ ಜೋಡಣೆಯಿಂದಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಅದರ ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನ ಬರೆಯ ಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಬರೆದಾಗ ಅದನ್ನು ಓದುಗ ಓದುವಾಗ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯರಾದ ನಾವು ಬರೆಯಲಾರೆವು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ನಮಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಓದುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆಯೆಂಬುದರಿಂದಲೇ ಅದು ನಮಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟನುಭವ. ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅನುಭವವೆಂದರೆ ಅದು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವುದೆಂದರೆ ಅದು ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಆದರೆ ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಓದುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಕಾದಂಬರಿಯಂತೆ ಸಂತೋಷ ನೀಡಲಾರದು.

ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯವನನು ಸೃಜನಶೀಲ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನಾಶೀಲವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುಭವವು ಕಲ್ಪನಾಶೀಲವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವೆಂದು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸುವುದಿದ್ದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಘಟನೆಯಾಧಾರಿತವೂ ಅಲ್ಲ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಓದುಗರ ಮನೊಸ್ಥಿತಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಿರು

ವಂತೆ ಓದಿನ ಅನುಭವವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವುದೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ವಿಲಿಯಡ್ ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ ಕವಿತೆಯು ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ತಲುಪಿಸುವುದು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂಶ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳಿಂದ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅನ್ನಬಹುದಾದ ಗುಣಗಳಿವೆಯೋ ಅದರಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುಗನಿಗೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವೇ ಓದಿನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿಯ ಬಹುತೇಕ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದಿಗಳು ಕಾವ್ಯಾನುಭಾವವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಭಾಷೆ ಲೋಕೋಪಯೋಗಿಯಾದಾಗ ಅದು ಲೋಕಸಂವಾದವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ; ಭಾವೋಪಯೋಗಿಯಾದಾಗ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಸಂವಾದವನ್ನೆ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಈ ಉಪಯೋಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಲೋಕದಲ್ಲಿಯೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದಿದ್ದರೆ, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮನೋಧರ್ಮದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಂಚಿತರಾಗುತ್ತೇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೀಯುವ ರಸಾನುಭವದ ಪುರುಷಾರ್ಥವನ್ನು ಅಸತ್ಯವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ. (ಭಾಷೆ: ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ –ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಪುಟ೪೫೫ ಸಂಪುಟ೧)

We may either use words for the sake of the references they promote, or we may use them for the sake of the attitudes and emotions which ensure. (I.A.Richards)

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರಿಚರ್ಡ್ ಎರಡು ಮಾದರಿಯ ಭಾಷಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಿಚರ್ಡ್‌ನ 'ಸೈನ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ; ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ, ಭಾಷೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಗೂ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆಂದು ಅವನ ವಾದ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಭಾಷಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಗೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಭಾಷೆಗೂ ಅಂತರವಿದೆ. ರಿಚರ್ಡ್ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಯಾವುದೇ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹವಿರಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ:

ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ವಾದ. ಕವಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಅನುಭವ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಓದುವುದರ ಮೂಲಕ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ರಿಚರ್ಡ್‌ನ ಈ ವಾದಗಳಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ದೊರಕಿತು.

ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯು ಲೋಕೋಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಂತ ಓದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪಠ್ಯದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಸಿದವರ ದುರಂತ.

ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಜಗತ್ತಿನ ಉನ್ನತಿ: ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಚಲನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಗುರುತಿಸಲಾಗದ ದುಃಖಿತರು; ತಾನು ತನ್ನದು ಎಂದು ಯೋಚಿಸತೊಡಗಿದರು. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಜಗತ್ತು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಒಂದು ಚಹರೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚಹರೆ ಎಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಏಕಮುಖ ಚಿಂತನೆ ಮಾತ್ರ. ಯಾವುದೇ ಆಯ್ಕೆ ಇದ್ದರೂ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ 'ನನಗಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ' ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಪಕ್ಷಪಾತಿ ಧೋರಣೆಯ ನಿಲುವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಈ ರೀತಿ ವೈಚಾರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅದನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವ ಬೇರೆ ಹೇಳಿತು.

ಇಡಿಯ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜಗತ್ತು ತನ್ನೊಳಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿತು. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಅದನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತು.

ಹೀಗಾಗಿ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹೊರಗೆ ಚಾಚಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ಗೌರವವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆ ಎಂದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಡಿಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕೃತಿಯೊಂದು ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬಹುದು. ಬೇರೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥಗಳ ಕಣಜವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಂಬುವ ಹಾಗೆ ವಿಮರ್ಶಕ ಈ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಅದು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಒಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದವು ಸೂಚಿಸಬಹುದಾದ ಅರ್ಥ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೇಳುವ ನಿಕಟ ಓದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯಾದ ಅನ್ವಯ ಕ್ರಮವೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂದರೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಜಗತ್ತು ಮಾತ್ರ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂದರೆ 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಮಾತ್ರ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆಯೆಂಬಂತೆ ಅದು ಬಿಂಬಿತವಾಯಿತು. ಅದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆಯೆಂಬಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಅದು ಹರಡಿತು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬೌದ್ಧಿಕ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದುಕೊಂಡಿತು. ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಬರುವ ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಿಕರದೊಂದಿಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು 'ವಿಮರ್ಶೆ'ಯೆಂದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಭಾವುಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ ಸ್ಪರ್ಶವೂ ದೊರಕಿತು. ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯಾಪಾರ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಟುವಟಿಕೆ. ವಿಮರ್ಶಕನ ಕಣ್ಣು ಕೃತಿಯ ಮೇಲಿರಬೇಕು. ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ನಿಷ್ಠೆ ಬೇಕು. ಇದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಂತರಂಗಿಕವಾದ

ನಿಲುವು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಕ್ಷರದ ಮೇಲೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿ ಅದರ ಮುಖೇನ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಯಿತು.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಯಾವುದನ್ನು ನಿಕಟ ಓದು ಎಂದು ಕರೆಯಿತೋ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾದ ಪ್ಯಾರಾ, ಅದರ ಧ್ವನಿ; ಸಾಲು–ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧ ಈ ರೀತಿಯ ಓದಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಗುಣವೆಂದರೆ ಅದು ಕೃತಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುವ ಕ್ರಮ. ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಅದು ನಡೆಸುವ ಅನುಸಂಧಾನವು ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಜವಾದ ಸಂವಾದ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮೌಲ್ಯವಿದೆ. ಕೃತಿಯೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಅದು ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಕುರಿತು ಅಪರಿಮಿತ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹಾಳೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆಯಲಾಗಿರುವ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೇಂದ್ರ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಅಪರಿಮಿತವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಬೇಕು. ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿ ಕೊಂಡು ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಲು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸತ್ವ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿದ. ಒಂದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ, ಮತ್ತೊಂದು ಭಾವನಾತ್ಮಕ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯೇ ಬೇರೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ. ಲೋಕೋಪಯೋಗಿಯಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಭಾವೋಪ ಯೋಗಿ ಭಾಷೆಯ ಕೆಲಸಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆಯು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತ. ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆಯು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇದರೊಂದಿಗೆ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬಳಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ನಮ್ಮ

ವಿಮರ್ಶೆಯು ವ್ಯಂಗ್ಯ(irony) ಕರ್ಷಣೆ (tension) ವಿರೋಧಾಭಾಸ (paradox) ಇತ್ಯಾದಿ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು ಅಮೂರ್ತವಾದ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು

ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಇಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಗೆ ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇರುತ್ತದೆ..

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರೂಪವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಸಹಯೋಗಿಯಾಗಿಯೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಬಂಕಿಮಚಂದ್ರ–ಮುನ್ನುಡಿ ಪುಟ.೭೭೭ ಸಂಪುಟ.೧)

ಕುವೆಂಪು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರೂಪದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ವಿಜ್ಞಾನವು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಪ್ರಯೋಗ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಬೇಕು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ರಚನಾನಿಷ್ಠ. ಹಾಗೂ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕರಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾವಯವವಾದ ಘನೀಕೃತ ಆಕೃತಿಯೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಂದು ಸಾವಯವವಾದ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಘಟಕವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ನೆಲೆಗೂ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ನೆಲೆಗೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೇ ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸೆನ್ನುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಪರಿಣಾಮವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಈ ರೀತಿಯ ನಿಲುವುಗಳು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಗೆರೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ರೂಪಕಗಳು, ಕೃತಿ ಹೇಳುವ ಸತ್ಯ, ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಮೊದಲಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಲಿ ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನ ತಾರ್ಕಿಕ ಕಾರಣಗಳು ಒಂದು ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಲಿ ತನ್ಮೂಲಕವಾದ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಹಿಂದಿನ ಭಾವನಾವಾದಿ ನಿಲುವುಗಳನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ವಿಷಯನಿಷ್ಟ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಿತು. ಈ ವಿಷಯನಿಷ್ಠ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದ ಪದ್ಧತಿಯು ಬಹುತ್ವದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಿತು. ವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಬಹುದು. ಇದರ ಹಿಂದಿನ

ತರ್ಕವು ನಮಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ವೇದ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಮಾದರಿಯವು. ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಇಡಿಯ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಒಂದು ರೂಪಕವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ಧವು ಮುದ್ರಿತವಾದುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಬರಹಗಾರನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಭಿನ್ನಸ್ತರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆಯೆಂಬ ಗೃಹೀತ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇ ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಲು ಇರಬಹುದಾದ ಭಾಗವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿರುತ್ತದೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವಿರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದ್ದು ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್. ಅವನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಾವ್ಯದ ಸಂವಹನದ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅವನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಓದು ಎಂಬುದು ನೀರಸವಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿತೆಯ ಓದು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ ಎನ್ನವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವು. ಅವನು ಹೇಳುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ ಅಂತ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಓದು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಾವ್ಯದ ಬಹು ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ರಿಚರ್ಡ್‌ಇದನ್ನು ಅರ್ಥದ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ:

೧. ವಿಷಯ
೨. ಧ್ವನಿ
೩. ಉದ್ದೇಶಗಳು
೪. ಅನಿಸಿಕೆ

೧. ವಿಷಯ:- ಯಾವುದೇ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಶಾಬ್ದಿಕ ಅರ್ಥ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ.

೨. ಅನಿಸಿಕೆ:- ಯಾವುದೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಫಲಿಂಗ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

೩. ಧ್ವನಿ:- ಒಂದು ವಾಕ್ಯವು ನಿರೂಪಿಸುವ ಶಾಬ್ದಿಕ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು.

೪. ಉದ್ದೇಶಗಳು:- ಒಂದು ವಾಕ್ಯವು ಯಾವುದನ್ನು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಅವನು ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಭವ್ಯ ಅರ್ಥಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಓದು ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.ಆತನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ ಅರ್ಥದ ಮಿತಿಯನ್ನು ದಾಟುವುದು.

ಒಂದು ಕೃತಿಯು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ.ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕವಿತೆಯು ಕೇವಲ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಓದುವಾಗ ನಾವು ಬರಿಯ ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವಿತೆಯೂ ಅನಂತ ಅನುಭವನೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವಿತೆಯು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯಲ್ಲ. ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ನಾವು ಬರಿಯ "ಆಂಡ್‌ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಸೆನ್‌ಸಿಬಿಲಿಟಿಯಿಂದ" ಮಾತ್ರವೇ ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳುಂಟಾಗುತ್ತವೆಯೆಂದು ಅವನಿಗೆ ಅರಿವಿದೆ ಹಾಗಾಗಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಅರಿವಿಲ್ಲ.ಯಾವುದೇ ಕವಿತೆಯು ಬರಿಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಹತ್ವದಿಂದಲೇ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಗ್ರತೆ, ಚೈತನ್ಯ, ಭಾಷಿಕ ರೂಢಿಗಳು ಶೈಲಿ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಅರಿವು ಇರಬೇಕೆಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸನ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪುನರ್ ಸಂಯೋಜಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭಾವ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಿರುವ ಸಂಬಂಧದ ವಿವೇಚನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಸಂವಾದ ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಸಂವಾದ ಅನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಇಬ್ಬರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಮಾತುಕತೆ . ಈಚೆಗೆ ಸಂವಾದವನ್ನು ಸಂಕಥನವೆಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಬಂದಿದೆ.

ಸಂಕಥನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾವು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾನೂನು, ವೈದ್ಯಕೀಯ ವಿಜ್ಞಾನ ಮುಂತಾದವು ತಮ್ಮ ಉದ್ಯೋಗಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಸಂವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಈಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಸಂಕಥನ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದ, ಚರ್ಚೆ, ವಾದ ವಿವಾದದ ಮಾತುಕತೆ, ಹರಟೆ, ಸಲ್ಲಾಪ, ಮುಂತಾದ ಪದಗಳಿವೆ. ಸಂಕಥನ ಅಂದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸಂವಾದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಯೆಂದು ಮಿಶಾಯಿಲ್ ಪುಕೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪುಕೋನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸಂಕಥನ ರೂಪಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಒಂದೊಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಬೇರೆ, ವೈದ್ಯಕೀಯ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು ಬೇರೆ, ಚರ್ಚಿನ ಮತ್ತು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪರಿಭಾಷೆಗಳೆ ಬೇರೆ. ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ನಡುವಣ ಸಂಕಥನಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಾಷೆಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ. ಇದು ಪುಕೋನ ವಾದವಾಗಿದೆ.

ಭಕ್ತಿನ್ ತನ್ನ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಂಕಥನದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಸಂಕಥನಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಬಹುತ್ವದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯು ಏಕ ರೂಪಾತ್ಮಕವಲ್ಲ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಂದೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾತು, ಮಾತಿನ ಧ್ವನಿ, ಅದರ ಏರಿಳಿತಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಸಸೂರನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕಥನವೆಂದರೆ ಒಂದು ಸೂಚನೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಸೂಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ನಿಯಮ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಭಕ್ತಿನ್ ಅದನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿ ಸುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಸಂಕಥನಕ್ಕೆ ಅವನು ಬಹುತ್ವದ ಅರ್ಥವಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೂ ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಅಂತ್ಯವೇ ಕಾಣದ ಬಹುತ್ವವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ವಾದವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಾರಂತರ

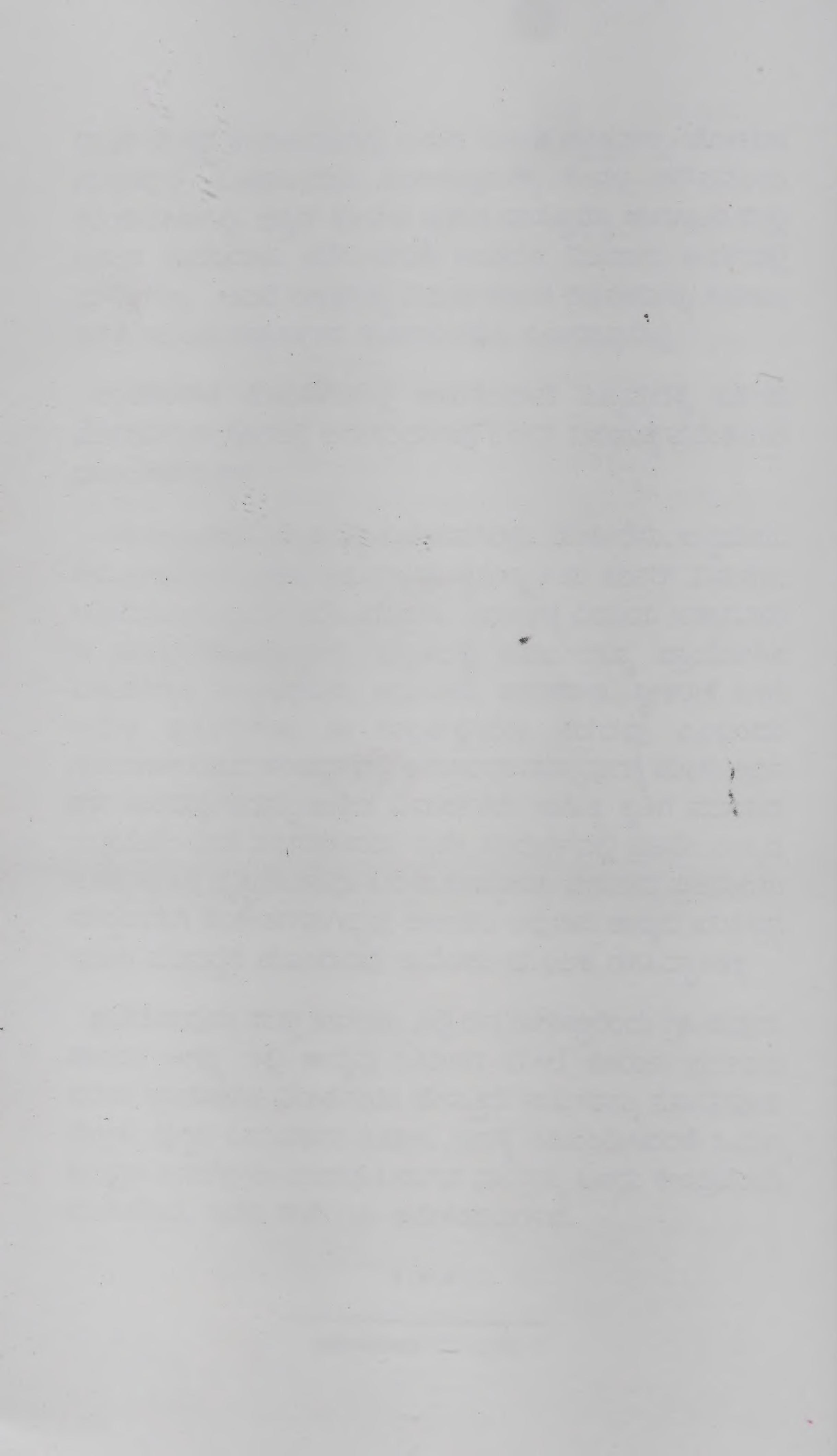
ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂರನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು, ಚೋಮನ ದುಡಿಯಲ್ಲಿ ಚೋಮನದುಡಿ ಬಾರಿಸುವುದನ್ನು ಕೇವಲ ಮೌನವೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಭಕ್ತಿನ್ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ದಾಸ್ತೊವಸ್ಕಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗುಲಾಮರು ಮೌನಿಗಳಂತೆ ಕಂಡರೂ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮೌನಿಗಳಲ್ಲ. ಆದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರಂತೆ ರಚನೆಯನ್ನು ಸಮಾಜ ಚರಿತ್ರೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ.

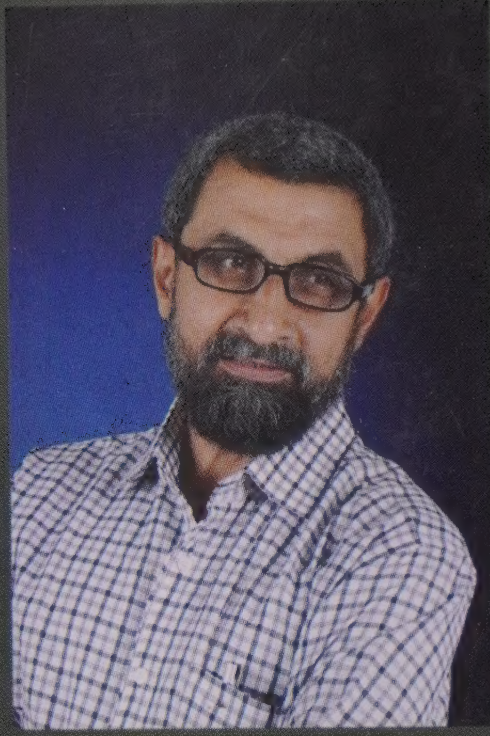
ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಸಂಧಾನ ಎನ್ನವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆ.ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಅನುಸಂಧಾನವು ಒಂದು ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ದಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅನುಸಂಧಾನ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ–ಓರಣವಾಗಿರಿಸು, ಪರಿಶೀಲಿಸು, ಅನ್ವಯಿಸು, ವಿಮರ್ಶಿಸು ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಸ್ವಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರ್ ವಿಮರ್ಶೆ; ಅನುಸಂಧಾನ; ಪುನರ್ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ, ಸನಾತನಕ್ಕೆ ವಿದಾಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಆ ಕಾಲದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದುದಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆಧುನಿಕತೆ, ಅನುಮಾನ, ಸ್ವೀಕರಣೆ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದವು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.ನವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುಸಂಧಾನವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳು ಬಂದವು.ಇದನ್ನು ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಮಾಡುವ ಅನ್ವಯವೆಂಬಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆ ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಬಂತು.ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿದ್ದವು ಅನಂತರ ಇವುಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿದವು ಕುವೆಂಪು ಮೂಲಕ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ

ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಎಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾರೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ತುಂಬಾ ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವದ ಕುರಿತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಪುಸ್ತಕ ಓದುವವನು ಓದುಗ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥವು ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದೆ. ಇದರ ಚರ್ಚೆಗೂ ಅನೇಕಹಾದಿಗಳಿವೆ.

* * *





ರಚನಾವಾದದ ಕುರಿತಂತೆ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯಿದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಮಾನವಿಕದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ಇದು ಖಂಡಿತಾ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೇಶವಶರ್ಮ.ಕೆ. ನಮ್ಮ ನಡುವಿನ ಬಹುಮುಖ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಅವರದೇ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ತಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವಿನಯದಿಂದ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳ ಬಲ್ಲವರು. ಅವರ ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಅವರ ಓದು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೇಶವ ಶರ್ಮ. ಖಂಡಿತಾ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಲೇಖಕರು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯು ಮತ್ತೆ ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಕಾಶಕರು



ರೂ : ೧೩೦/-

ISBN 938141061-5





ಅನ್ನಪೂರ್ಣ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್
#೧೭೩, ೧೨ನೇ ಮುಖ್ಯ , ನೆಲಮಹಡಿ,
ಅಗ್ರಹಾರದಾಸರಹಳ್ಳಿ, ಮಾಗಡಿ ಮುಖ್ಯ ರಸ್ತೆ,
ಬೆಂಗಳೂರು -೭೯
Email : apgroups2012@gmail.com